LITERATURA EM TELEVISÃO

Uma história das adaptações de textos literários para programas de TV

Aluno: Hélio de Seixas Guimarães
Orientadora: Profa. Dra. Berta Waldman

Departamento de Teoria Literária
Instituto de Estudos da Linguagem
UNICAMP

Este exemplar é a redação final da tese defendida por Hélio de Seixas Guimarães e aprovada pela Comissão Julgadora em 23/06/95.

Profa. Dra. Berta Waldman

Berta Waldman

AGRADECIMENTOS

Um lista de agradecimentos está sempre fadada à incompletude. Quando se trata de um trabalho realizado ao longo de vários anos, o risco é ainda maior, uma vez que os deslizes da memória conspiram a favor de injustiças. No entanto, faço aqui uma tentativa de agradecer a todos que me estimularam e me ajudaram na realização deste trabalho.

A Carlos Alberto Cortez Minchillo, agradeço pelo companheirismo e pela interlocução nos já longínquos primeiros anos de Unicamp; ao professor Roberto Schwarz por duas ou três conversas no início da gestação deste trabalho que foram estimulantes e decisivas para sua realização; a Esther Hamburguer, principal interlocutora, tanto pelas discussões quanto pela paciência na leituras de várias versões do texto original; a Heidi Strecker Gomes, pela leitura atenta de parte da versão final que me ajudou a minimizar os erros; aos professores Luís Dantas, do IEL, e Nelson Brissac Peixoto, da PUC-SP, que no exame de qualificação apresentaram críticas às quais espero ter feito jus nesta versão final do trabalho; a Berta Waldman, pela liberdade e pela confiança que depositou em mim; aos professores do IEL e aos funcionários do Instituto, sempre solícitos para me orientar nos complicados trâmites burocráticos. Aos funcionários do Cedoc - Centro de Documentação da Rede Globo de Televisão -, prestativos em me oferecer material de pesquisa.

Agradeço a Euthália de Seixas Guimarães, minha mãe, que durante minha ausência do país cuidou de foi mais do que uma procuradora, foi guardiã dos meus interesses acadêmicos; e a Bia Abramo, que soube me compreender e incentivar mesmo naqueles momentos em que tudo parecia muito nebuloso.

Finalmente, agradeço à CAPES pela concessão de uma bolsa de mestrado, fundamental para a realização deste trabalho.

INTRODUÇÃO

1.1 Um país onde o telespectador antecipou-se ao leitor

Coube à televisão dar escala industrial e alcance nacional à ficção produzida no Brasil. Antonio Candido, em "Literatura e Subdesenvolvimento", apontou o fato com sensível melancolia: "(...) quando as grandes massas chegarem finalmente à instrução elementar, buscarão satisfazer fora do livro as suas necessidades de ficção e poesia." No artigo, de 1973, o crítico ainda observa: "Quando alfabetizadas e absorvidas pelo processo de urbanização, passam para o domínio do rádio, da televisão, da história-em-quadrinhos, constituindo a base de uma cultura de massa." [1] Candido chama a atenção para um processo que então se acelerava e hoje está plenamente configurado: o da consolidação de uma indústria cultural no Brasil. Esse processo teve na televisão um veículo privilegiado que, por sua vez, fez da telenovela o gênero de ficção de massa e nacional por excelência. A televisão, através da telenovela, passou, ainda na década de 70, a satisfazer a necessidade de ficção e poesia de grande parte da população brasileira.

Antonio Candido descreve o processo como passagem de uma "fase folclórica" para "essa espécie de folclore urbano que é a cultura massificada". Se nos países europeus -sobretudo França e Inglaterra- o livro ainda no século 19 foi veículo de uma produção ficcional voltada para as massas, no Brasil teria havido uma passagem direta de um estágio de comunicação oral para um estágio de *comunicação eletrônica*, sem estágio na cultura escrita.

---

[1] CANDIDO, Antonio. "Literatura e Subdesenvolvimento". In: *Argumento* (Revista Mensal de Cultura), Ano 1, nº 1. São Paulo, Paz e Terra, outubro de 1973.

De fato, as "grandes massas" ainda não chegaram à instrução elementar e nem sequer têm o domínio básico da linguagem escrita. Estimativas do Fundo das Nações Unidas para a População (FNUAP) para o ano de 1990 indicam que 17% dos homens e 20% das mulheres brasileiras são analfabetos. A partir de 1950, os sucessivos projetos governamentais de alfabetização em massa fracassavam, o processo de urbanização se realizava rapidamente. Em 1950, 36% da população vivia em zonas urbanas; em 1990, 76% dos brasileiros estavam nas cidades.

A instalação, no Brasil, de uma das maiores indústrias de televisão de todo o mundo ocorreu em paralelo ao processo de urbanização. A primeira emissora foi inaugurada em 1950. Em 1969, a TV atingia simultaneamente as cinco principais cidades do país com o início das transmissões em rede. Em meados dos anos 70, uma empresa privada de televisão era capaz de se comunicar simultaneamente com metade da população brasileira, o que nenhum outro veículo de comunicação conseguira até então e ainda hoje não conseguiu. A televisão tornava-se o primeiro e único veículo de massa de alcance efetivamente nacional.[2]

Em 1974, havia cerca de sete milhões de aparelhos no país, com um público potencial de 27 milhões de telespectadores diariamente expostos ao veículo.[3] No mesmo ano, a tiragem total de livros no Brasil foi de pouco menos

---

[2] A constituição da Globo como rede começou em 1966 com a compra da TV Paulista em São Paulo e ampliou-se com a instalação de estações geradoras em Belo Horizonte (1968), Brasília (1971) e Recife (1972). Com a instalação do Tronco Sul em março de 1969, pela Embratel, a Globo passava a atingir também Curitiba e Porto Alegre, além do Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte. A ligação entre São Paulo e Rio de Janeiro já havia sido feita em 1957, conforme indica reportagem da *Radiolândia* de 17/08/1957; no entanto, até o final dos anos 60 as transmissões simultâneas para várias cidades tinham caráter intermitente e não se pode falar propriamente de transmissões em rede.

[3] Os dados sobre a tiragem de livros constam do Anuário Estatístico do IBGE de 1976; os dados sobre o número de aparelhos de TV e o público potencial do veículo foram citados

de 145 milhões de exemplares. Assim, no Brasil o telespectador antecipou-se ao leitor.[4]

1.2 O papel peculiar da literatura na TV brasileira

O texto literário, no entanto, desempenhou papel peculiar nos programas de ficção veiculados pela TV. Desde a instalação da televisão no Brasil, os programas de maior prestígio e/ou audiência das diversas emissoras regularmente realizam adaptações de textos literários. Nos anos 50, os teleteatros consistiam basicamente na transposição para o vídeo de obras da literatura internacional. A mesma fórmula logo em seguida foi aplicada às telenovelas, que ganharam crescente popularidade até se tornarem, nos anos 60, fenômenos de audiência. Na década de 70, criou-se um horário para a exibição de telenovelas baseadas em textos literários, desta vez exclusivamente brasileiros. A partir dos anos 80, as adaptações de obras brasileiras deslocaram-se para as minisséries.

A recorrência à literatura, portanto, atravessa a história da TV brasileira em adaptações de textos literários realizadas para diversos tipos de programa. Nos Estados Unidos, a *soap opera* consiste em histórias especialmente escritas

---

por Mauro Salles em palestra intitulada "Comunicação Social - Uma Análise Brasileira", realizada na Escola Superior de Guerra em 22/08/1977.

[4] Os surtos de leitura registrados na Europa ainda no final do século 18 não causaram aqui preocupações de saúde pública como as expressas num tratado de 1795 que listava, além dos efeitos sobre a moral e a política, os efeitos colaterais da leitura excessiva: "suscetibilidade a resfriados, dores de cabeça, enfraquecimento dos olhos, calores, gota, artrite, hemorróidas, asma, apoplexia, doenças pulmonares, indigestão, prisão de ventre, distúrbios nervosos, enxaquecas, epilepsia, hipocondria e melancolia."[4] No nosso caso, muitas dessas doenças foram associados à exposição excessiva à televisão antes que pudessem acometer o público leitor.

para a TV. A longevidade dessa forma de ficção seriada assemelhada à telenovela brasileira inviabiliza a adaptação de peças teatrais e romances[5]. O modelo das *soaps* norte-americanas é o adotado na Inglaterra e, mais recentemente, na França.[6] Nos Estados Unidos, as adaptações por um curto período frequentaram, em emissoras comerciais, programas semelhantes aos teleteatros brasileiros[7]. Na televisão britânica, o texto literário é matéria-prima dos *classic serials*, programas semelhantes às minisséries com duração em torno dos 20 capítulos.[8] Portanto, nos dois países de mais longa tradição televisiva -Estados Unidos e Inglaterra-, o texto literário não chegou a frequentar os produtos principais das emissora locais, como ocorreu no Brasil através telenovela.

---

5 As *soap operas* norte-americanas são apresentadas ao longo de dez, quinze anos, o que obviamente impossibilita adaptar para esse formato qualquer história com começo, meio e fim; General Hospital, uma das mais populares entre as cerca de quinze *soap operas* da programação diurna da televisão norte-americana, vem sendo exibida diariamente desde 1963.

6 Armand e Michèle Mattelart, em obra de 1987, descrevem assim a situação da televisão francesa: "(...) [a TV francesa] é levada a acolher *soaps* norte-americanas, novelas brasileiras e a fabricar *in dommo* longos folhetins que retomam a fórmula da soap opera." In: MATTELART, Armand e Michèle. O Carnaval das Imagens - A Ficção na TV. São Paulo, Brasiliense, 1989, p. 194.

7 Michael Kerbel, em "The Golden Age of TV Drama" [in: NEWCOMB, Horace (ed.), Television: The Critical View, New York, Oxford University Press, 1982), refere-se a vários programas com essas características exibidos pela TV norte-americana a partir de 1947: "Kraft Theatre", "U.S. Steel Hour", "Actors Studio", "Pulitzer Prize Playhouse", "Celanese Theatre", etc. Kerbel faz as seguintes observações sobre o programa "Philco Television Playhouse", dirigido por Fred Coe e exibido pela NBC durante oito anos a partir de 1948: "A princípio Coe concentrou-se em adaptações de clássicos teatrais, apresentando atores da Broadway: a idéia era levar Cultura aos lares. Quando ele esgotou as peças (frequentemente porque os estúdios de cinema guardavam com zelo os direitos), passou aos romances, que se provaram mais difíceis num formato de 52 minutos. Coe finalmente seguiu a direção pela qual a Época Aurea se tornou famosa: peças originais, de novos autores, dirigidas e interpretadas por desconhecidos." (p. 50). A partir dos anos 60, as adaptações passaram a frequentar, também em forma de teleteatro, programas como o "Masterpiece Theater", veiculado por uma emissora pública de televisão, a PBS.

8 Horace Newcomb, em "Toward a Television Aesthetic" (In: NEWCOMB, Horace. Television: The Critical View. New York, Oxford University Press, 1982, p. 487) afirma que a duração desses programas gira em torno de vinte capítulos.

Em outros países latino-americanos, a produção ficcional da TV privilegia a telenovela, com características muito semelhante às da telenovela brasileira, embora as produzidas no México, Argentina e Venezuela concentrem-se em textos originais e não em adaptações. Isso certamente está relacionado à vasta produção do melodrama cinematográfico nesses países, que chegaram a abrigar uma indústria de filmes entre os anos 30 e 50. Com o declínio da produção local de filmes, muitos profissionais dessa indústria migraram para a televisão, transferindo para o veículo emergente a experiência na produção de textos originais. Esse fator foi decisivo para que, naqueles países, o texto literário mantivesse maior distância da produção ficcional da televisão do que se verificou no Brasil.

O caso brasileiro, portanto, apresenta especificidades em dois níveis. Primeiro, na presença constante de adaptações nos mais variados tipos de programas (teleteatros, telenovelas, minisséries, séries, etc.). Segundo, no fato de concentraram-se principalmente na telenovela, tipo de programa voltado para o espectro de público mais amplo e heterogêneo que a televisão alcança. Enquanto em outros países a literatura está associada a programas de audiência restrita, constituindo-se como matéria-prima para a produção de programas voltados a um público segmentado, aqui ela frequenta a telenovela, programa de massa por excelência.

As adaptações atingem seu auge a partir de 1975, quando ganham caráter sistemático. Até então distribuídas pelas diversas emissoras em programas veiculados em diferentes horários, em maio daquele ano cria-se um horário dedicado exclusivamente à exibição de telenovelas adaptadas de obras da literatura brasileira. A iniciativa coincide com o início da exibição das

telenovelas em rede nacional[9]. Helena, baseada no romance de Machado de Assis, inaugura o horário, batizado como "Faixa Nobre". Nesse momento em que a telenovela se consolidava como forma de ficção de alcance nacional, duas adaptações de textos literários estão sendo exibidas pela Rede Globo: Helena, às 18h15, e Gabriela, baseada no romance de Jorge Amado, às 22h.

Esse inusitado cruzamento da TV com a literatura colocou-me questões que estão na origem deste trabalho: por que dois universos tão distintos como o da literatura e o da televisão estabeleceram tantos pontos de contato no Brasil? Por que o texto literário, historicamente voltado a um público tão restrito, é uma referência constante para o principal produto de um veículo de massa?

As perguntas levaram-me a fazer o levantamento das adaptações realizadas nas emissoras brasileiras desde a instalação da televisão no Brasil, em 1950. Uma vez que o texto literário frequentou programas de ficção com as mais variadas características -teleteatros, casos especiais, seriados, telenovelas e minisséries-, era preciso delimitar o universo de estudo.

Como o objetivo era realizar um levantamento histórico, privilegiei a telenovela, único gênero que atravessou a história da televisão com uma produção regular de adaptações.[10] A continuidade permite observar a formação, o desenvolvimento e as alterações dos procedimentos de produção dessas narrativas dirigidas ao público mais universal atingido pelo veículo. Enquanto o teleteatro e a minissérie, em diferentes momentos, visam a um

---

[9] A Rede Globo passa a transmitir suas telenovelas, simultaneamente para todo o Brasil, a partir de março de 1975; até então, havia defasagem de alguns dias na exibição dos capítulos em diversos pontos do país.

[10] O teleatro praticamente desaparece das emissoras brasileiras em 1967 e a minissérie surge apenas em 1984.

público mais familiarizado com a literatura, a telenovela veicula uma imagem de literatura a um público em grande parte alheio ao universo literário.

O resultado do levantamento foi surpreendente: mais de um terço das 600 telenovelas até hoje produzidas no Brasil basearam-se em obras literárias. Os dados numéricos, por si só, sugerem que a relação entre a telenovela e o texto literário foi subestimada pelos estudos já realizados sobre o assunto.

1.3 Um cruzamento subestimado

A relação entre literatura e televisão, quando estudada, oscilou entre duas posturas que podemos considerar paradigmáticas. De uma lado, há os autores que se limitaram a apontar uma aproximação entre esses dois universos, como é o caso de José Mario Ortiz Ramos e Silvia H. S. Borelli, em Telenovela - História e Produção. Nesse livro, os autores criam a categoria *novela literária* para abrigar as adaptações realizadas no período 1970-1980. O trabalho aponta o caráter sistemático desse tipo de produção. No entanto, não observa seus antecedentes e não discute a propriedade da qualificação *literária* atribuída à telenovela.

Por outro lado, há estudos que desqualificam de imediato qualquer aproximação entre o universo literário e o televisivo, como é o caso de "Eu Vi um Brasil na TV", de Maria Rita Kehl: "Não há nenhuma relação de qualidade entre o romance escrito e a adaptação novelesca, além do nome do autor e, evidentemente, alguns elementos do enredo e da ambientação da novela".[11] Assim, atribui-se *a priori* uma qualidade ao texto literário enquanto o texto

---

[11] KEHL, Maria Rita. "Eu Vi um Brasil na TV". In: Um País no Ar - História da TV Brasileira em 3 Canais. São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 251.

televisual é, também *a priori*, desqualificado. Uma variante dessa postura orienta a crítica jornalística, que frequentemente cobra da adaptação fidelidade ao texto original. Assim, quanto mais fiel ao texto literário, melhor seria a telenovela.

Tanto ao atribuir uma característica literária à telenovela quanto ao desqualificá-la como objeto de estudo sob o argumento de que ela não detém qualidades literárias, a telenovela adaptada é pensada exclusivamente em função da literatura e não enquanto aquilo que é: um programa de televisão que faz referência a um texto literário. Parece-me óbvio que a telenovela adaptada jamais será um texto literário e, portanto, não se pode aplicar a ela os critérios utilizados no estudo do texto literário. Assim, este estudo tende a concordar com Raymond Williams, para quem "a pior espécie de adaptação é aquela organizada para tomar o lugar do romance"[12]. Entretanto, não se pode afirmar que a adaptação nada tem a ver com o texto original, uma vez que, no mínimo, o apresenta como referência e veicula uma imagem ou uma interpretação desse original.

Assim, qualquer estudo sobre adaptações que procure aplicar à telenovela os critérios de valor utilizados na análise do texto literário em última instância pressupõe a existência de uma possível identidade entre um programa de televisão e uma obra literária.

Se interessa a alguém fazer acreditar na equivalência entre ler um livro e assistir à sua adaptação, é às emissoras de televisão, que já anunciaram telenovelas como sendo "de Machado de Assis" ou "de José de Alencar" ou "da obra imortal de Érico Veríssimo".

---

12 WILLIAMS, Raymond. On Television. London, Routledge, 1989.

A confusão extrapola o terreno específico das adaptações. A associação da telenovela à literatura está presente em expressões como "folhetim eletrônico" e "melodrama televisivo" frequentemente empregadas para designar a telenovela. Aparentemente imobilizados por esses clichês, os estudos nunca investigaram a propriedade e os limites da identificação da telenovela com essas categorias literárias e nem as especificidades que os adjetivos "eletrônico" e "televisivo" lhes atribuiriam.

Em tese de mestrado intitulada "Telenovela e Folhetim", Samira Youssef Campedelli retoma a comparação ao analisar Pai Herói, exibida pela Rede Globo em 1979. A tese conclui que a telenovela "guarda filiação inequívoca ao romance folhetim, no seu modo de contar a história, nos temas que utiliza, no emaranhado tramático."[13] O trabalho tem o mérito do ineditismo. No entanto, elege um único caso para o estudo de um universo amplo e complexo e reduz o televisual ao literário, sem considerar suas diferenças formais. Além disso, parece considerar o "folhetim" como continente de um universo temático fechado.

Marlise Meyer, especialista no assunto, é quem observa: "Note-se também que, na origem e pelo Romantismo e Realismo afora, entende-se por romance-folhetim, antes de mais nada, um modo específico de lançamento de ficção: em fatias."[14] Se o parentesco telenovela/folhetim existe, ele é melhor identificado no modo de veiculação dessas narrativas. Em ambos os casos, estamos diante de histórias contadas aos pedaços, em que o fluxo narrativo é regularmente suspenso com a promessa de continuação, onde a participação do

---

13 CAMPEDELLI, Samira Youssef. "Telenovela e Folhetim", tese de mestrado apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo em 1983. *mimeo.*

14 MEYER, Marlise. "O Que é, ou quem foi Sinclair das Ilhas?". In: revista *Almanaque*, n.° 14, São Paulo, Brasiliense, 1982.

público é decisiva para os desdobramentos da história e as características do veículo -num caso, o jornal, no outro, a televisão- têm repercussões imediatas no conteúdo do relato.

O parentesco é muito menos evidente no que diz respeito às temáticas da telenovela e do folhetim. Nesse terreno, se alguma coisa os aproxima é o fato de contemplarem um espectro temático muito amplo e difuso, como indica Marlise Meyer ao observar que o romance-folhetim pôde abrigar tanto o universo temático do Romantismo quanto do Realismo. A mesma versatilidade pode ser verificada na telenovela.

Assim, tanto ao abordar as adaptações quanto as telenovelas em geral, até agora tem-se procurado entendê-las através de categorias literárias. O esforço é compreensível, uma vez que é no terreno dos estudos literários que se encontram conceitos e categorias para o estudo das narrativas em geral. No entanto, a aplicação desses conceitos e categorias deve ser relativizada através da compreensão das particularidades da televisão. Torna-se fundamental proceder a uma análise comparativa, adotando o procedimento proposto por François Jost em L'Oeil Camera - Entre Film et Roman: "(...) adotar uma estratégia dinâmica, entre filme e romance, fazendo *variar os pontos de vista*, a fim de estabelecer as premissas de uma tipologia narratológica, ao mesmo tempo válida para a análise cinematográfica e a análise literária, em resumo: uma *narratologia comparada*."[15]

O estudo produtivo da relação obra literária/telenovela adaptada deve reconhecer sua natureza comparativa, observando que a comparação só pode ser realizada mediante o reconhecimento das especificidades dos dois universos

---

15 JOST, François. L'Oeil Camera - Entre Film et Roman. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987.

de significação. Trata-se daquilo que Fredric Jameson definiu como um processo de "tradução ou transcodificação"[16] De fato, a passagem do texto literário ao televisual resulta de uma interpretação e de uma tradução ou transcodificação do texto original.

No Brasil, o estudo comparativo entre o texto escrito e os sistemas audiovisuais são incipientes. Sobretudo na França e nos Estados Unidos, esse tipo de estudo já tem tradição e deu origem a uma bibliografia extensa que, no entanto, privilegia a comparação entre o romance e o filme. Sabemos que a televisão, comparada ao cinema, tem especificidades que se estendem do processo de produção ao regime de recepção dos seus programas, o que certamente repercute na constituição das narrativas que ela produz.

A utilização da bibliografia existente sobre as adaptações pressupõe, portanto, sua adequação às especificidades da TV. A consecução desse estudo teórico e multidisciplinar exige também a análise de exemplos concretos, ou seja, de programas de televisão que adaptem textos literários.

1.4 O repertório literário da televisão

A pergunta que se coloca no horizonte deste estudo é *como se dá a passagem do texto literário para o texto televisivo, consideradas suas respectivas especificidades?* Por hora, restrinjo-me a delimitar um campo de estudo privilegiado, o das adaptações. Este trabalho propõe-se a estudar *o que* da literatura chegou à televisão, ou seja, estabelecer o "repertório literário" da televisão brasileira ao longo da sua história, indicando alguns procedimentos da passagem do texto literário ao programa de televisão.

---

16 JAMESON, Fredric. "Reading Hitchcock", in October (Winter 1982), Cambridge, MIT Press, p. 15.

Para isso, realizei o levantamento das telenovelas baseadas em textos literários a partir de 1952, anexado como apêndice a este trabalho. O levantamento inclui também os títulos das obras em que as telenovelas se baseiam, o nome do autor, o nome do adaptador e do diretor, a emissora em que foi exibida, a data de estréia e o número de capítulos. O material, inédito, constitui subsídio fundamental para o estudo das questões apontadas acima, uma vez que dá profundidade histórica a qualquer trabalho realizado a partir daqui.

A partir desse levantamento, da pesquisa em publicações e de depoimentos de adapatores, descrevo o comportamento das adaptações ao longo da história, sempre relacionando-o com o das telenovelas originais. Mostro também o impacto sobre as adaptações das inovações tecnológicas introduzidas nas emissoras e como alterações do contexto cultural brasileiro repercutem no perfil das obras literáris adaptadas. Finalmente, procuro delinear o perfil das obras literárias em que a telenovela buscou, em diferentes momentos, material para se constituir como a principal forma de ficção popular brasileira e esboçar uma interpretação sobre o porquê da presença constante da referência literária nesses programas de televisão e as funções que o texto literário assume, em diferentes momentos, no âmbito da televisão. Antes de proceder ao estudo propriamente dito, apresentarei algumas definições e opções adotadas para a realização deste trabalho.

1.5 Uma definição de telenovela

No Brasil, o termo telenovela já foi empregado tanto para designar histórias de 10 capítulos de 15 minutos cada e exibidos duas vezes por semana quanto para se referir a histórias de mais de 400 capítulos com duração de 50 minutos e exibidos seis vezes por semana. Para os limites deste trabalho, proponho a seguinte definição: *"telenovela" é um programa de ficção seriada*

exibido pela televisão cuja narrativa tende a uma conclusão final. Por *ficção seriada* entende-se uma narrativa dividida em capítulos exibidos regularmente que observam uma progressão narrativa que visa a um desfecho.

A definição permite distinguir a telenovela dos programas de ficção exibidos em um único episódio (teleteatros e "casos especiais") e de todas as formas de ficção em série, narrativas televisuais em que um núcleo central de personagens vive uma história completa a cada episódio. Permite também distingui-la das *soap operas* que, conforme observa John Ellis em Visible Fiction[17], são uma forma híbrida de ficção televisiva, uma vez que os eventos são cumulativos, há uma lenta progressão narrativa entre os capítulos (como na ficção seriada), mas suas narrativas não tendem a um desfecho. A definição privilegia a *forma narrativa* da telenovela em detrimento dos conteúdos veiculados por esse gênero de ficção televisiva.

No que se refere especificamente às adaptações, verificamos que frequentemente uma mesma obra literária deu origem tanto a espetáculos de teleteatro, quanto a séries e telenovelas. Há também uma enorme coincidência de obras levadas à televisão que anteriormente haviam sido adaptadas pelo cinema ou pelo rádio, em forma de radionovelas. Ou seja, constatou-se que um mesmo texto literário pode dar origem a vários tipos de programas de televisão ou a espetáculos exibidos por outros veículos. Essas coincidências, portanto, tornam impossível distinguir telenovela, teleteatro e série pelas temáticas que abordam ou pelo tipo de texto literário que privilegiam.

A definição de telenovela apresentada acima coloca um problema. Ela também se aplica à minissérie, tipo de ficção seriada em que há continuidade de

---

17 ELLIS, John. Visible Fictions - Cinema: Television: Video. London, Routledge, 1982.

enredo de capítulo a capítulo e a narrativa também visa a um desfecho. A diferenciação só seria possível através de critérios extranarrativos, que levassem em conta questões de produção, como a relação custo/capítulo ser mais alta na minissérie que na telenovela, ou o fato de todos os capítulos da minissérie geralmente serem gravados antes do início de sua exibição, o que eventualmente pode ser aplicado às telenovelas[18]. Assim, preferimos considerar a minissérie como uma especialização da telenovela.

No caso brasileiro, essa especialização tem confirmação histórica. A minissérie, a partir da década de 80, é o formato criado para abrigar um tipo específico de telenovela: aquela adaptada de texto literário. Assim, considerei fundamental incluir a minissérie no levantamento. O deslocamento das adaptações para as minisséries, como veremos, representa uma espécie de "correção de rota" no sentido de dirigir as adaptações a um público mais familiarizado com a literatura.[19]

Assim, seria mais preciso dizer que o levantamento apresentado como apêndice deste trabalho inclui os programas de ficção seriada da televisão baseados em textos literários.

Outro problema refere-se ao termo adaptação. O cineasta Jean-Claude Carrière, referindo-se ao cinema, faz uma observação tão pertinente quanto radical a respeito do termo: "Na realidade, no cinema tudo é *adaptação*. Que me peçam para procurar uma história em um romance, que me contem um fato

---

18 A telenovela Helena, exibida pela Globo em 1975, teve todos os seus vinte capítulos gravados antes de começar a ser exibida.

19 Exibidas após as 22h, horário de público de maior poder aquisitivo e nível de instrução, o aparecimento das minisséries marca o fim do período iniciado em 1975 quando a Rede Globo passou a dedicar o horário das 18h para a adaptação sistemática de clássicos da literatura brasileira, dirigidos a um público amplo e em grande parte alheio ao universo literário.

corriqueiro, uma lembrança pessoal que eu escave na minha própria memória ou na minha `imaginação', que eu simplesmente ouça os bilhões de partículas invisíveis que atravessam a cada instante o lugar onde eu me encontre, de toda maneira meu trabalho será uma *adaptação.*" [20] Para Carrière, o problema da adaptação é um falso problema. No entanto, nem tudo é adaptação de um romance ou de um texto literário, como o próprio cineasta admite ao afirmar que "quando se adapta um romance há mais etapas [no processo de adaptação]"

No pólo extremo de Carrière, colocam-se considerações como esta, de Alain Garcia, num estudo recente sobre as adaptações de romances para o cinema: "(...) a adaptação não se constitui como tal se o romance for ruim. (...) esse termo não assume sua dimensão autêntica a não ser que o romance seja uma obra de qualidade."[21]

Nesse terreno movediço, considerei como telenovela adaptada qualquer telenovela que se baseie em um texto de ficção publicado, seja ele romance, conto ou crônica, e apresente nos créditos a obra em que se baseia.

1.6 As fontes de pesquisa

Para o levantamento dos títulos das telenovelas adaptadas, utilizei várias fontes de pesquisa. "História da Telenovela"[22] e O Teleteatro Paulista nas

---

20 CARRIERE, Jean-Claude. "Jean-Claude Carrière scènariste ou le voyage à Bruxelles". In: *Revue Belge du Cinéma*, Hiver 1986, n.° 18, p. 48.

21 GARCIA, Alain. L'adaptation du Roman au Film. Paris, Diffusion, 1990, p. 14.

22 Pesquisa realizada por Maria Elisa Vercesi de Albuquerque, Yara Marina Joana Rodrigues, Rita Okamura, Flávio Luiz Porto e Silva e Edgard Ribeiro de Amorim sob a supervisão de Carlos Queiroz Telles e Jorge Cunha Lima para o IDART. *Mimeo.*

Décadas de 50 e 60[23], foram fontes preciosas de informações, principalmente sobre as produções realizadas em São Paulo nos anos 50. O livro Memória da Telenovela Brasileira[24], de Ismael Fernandes, foi um outro ponto de partida para o levantamento, embora Fernandes adote o ano de 1963 como marco inicial das telenovelas. A Telenovela no Rio de Janeiro 1950-1963[25], organizado por Marta Klagsbrunn e Beatriz Resende, foi valioso para a história das produções cariocas.

As discrepâncias e lacunas de informações apresentadas por esses levantamentos históricos levaram-me à pesquisa direta em revistas e jornais. Principalmente em relação às produções dos anos 50, período em que é grande a dificuldade de obtenção de informações. Raramente os nomes dos diretores desses programas são citados nas publicações e muitas vezes não se distinguem dos produtores que, frequentemente, respondem também pela adaptação das obras. Essas lacunas refletem tanto a falta de definição, à época, de funções hoje claramente distintas, como também a pouca importância atribuída ao gênero pelas publicações especializadas.

Outra dificuldade colocada para a pesquisa é a inexistência, nos anos 50, de uma cobertura sistemática, por parte da imprensa, do que se passava na televisão. Muitas vezes as únicas referências às primeiras telenovelas encontram-se em depoimentos de profissionais envolvidos em sua produção. São relatos interessantes, mas comprometidos pela memória afetiva e pouco

---

23 PORTO E SILVA, Flávio Luiz (coord.). O Teleteatro Paulista nas Décadas de 50 e 60. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação de Documentação Artísticas, Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1981.

24 FERNANDES, Ismael. Memória da Telenovela Brasileira. São Paulo, Brasiliense, 1994.

25 KLAGSBRUNN, Marta e RESENDE, Beatriz (org.). A Telenovela no Rio de Janeiro 1950-1963. *Quase Catálogo 4*, CIEC Escola de Comunicação UFRJ, Rio de Janeiro, 1991.

úteis para o estabelecimento de informações básicas sobre esses programas, tais como data de estréia, nome do diretor e do adaptador, horário de exibição e duração em número de capítulos.

As publicações especializadas do período, como a revista "Radiolândia"[26], "São Paulo na TV", "7 Dias na TV", muitas vezes não trazem sequer os títulos das telenovelas em exibição.[27] Os horários desses programas quase sempre são indicados nas programações como "Romance Kolynos" ou "Telenovela Mesbla", sem especificação do título da telenovela. O procedimento dificultou e muitas vezes inviabilizou determinar, por exemplo, o número de capítulos de muitas das telenovelas exibidas nos anos 50, já que ocupavam uma mesma faixa de horário em que invariavelmente figurava o nome do patrocinador e não o título da telenovela. Críticas e notas sobre esses programas, quando publicadas, apareciam semanas após a estréia, sem qualquer referência à data do início de exibição.

O desprestígio do gênero em relação, por exemplo, ao teleteatro, ao qual essa publicações dedicavam espaços mais generosos, também é responsável pela escassez de informações sobre a telenovela dos anos 50. O mesmo desprestígio revela-se ainda hoje nos depoimentos de alguns adaptadores, que evitam o termo telenovela e preferem referir-se a esse tipo de programa como

---

[26] A revista "Radiolândia" era uma publicação semanal da Rio Gráfica e Editora, dirigida por Roberto Marinho. Embora originalmente fosse uma revista dedicada ao rádio, a partir de novembro de 1956 passa a destinar 20 de suas 70 páginas a comentários sobre programas e a vida dos teleatores das emissoras paulistas e cariocas. Em janeiro de 1957, a Radiolândia passa a publicar as programações diárias das emissoras de São Paulo e Rio e também da TV Itacolomi, de Belo Horizonte.

[27] Tudo indica que havia precariedade no fornecimento das programações pelas próprias emissoras; várias notas publicadas nas revistas especializadas traziam apelos para que os departamentos de divulgação das emissoras se comunicassem com mais frequências com as redações das publicações.

"teatrinho dividido em capítulos", "romance em capítulos" e "minissérie", termo que só surgiria nos anos 80.

Outra dificuldade encontrada para o levantamento das adaptações dos anos 50 é o fato de muitas telenovelas serem veiculadas como quadros de programas dirigidos ao público infanto-juvenil ou ao público feminino. Geraldo Vietri e Manoel Carlos fazem referência a adaptações apresentadas num quadro do programa vespertino "Revista Feminina", transmitido pela Tupi de São Paulo e apresentado por Maria Tereza Greggori. No entanto, encontramos registro escrito de apenas uma adaptação, a telenovela A Viuvinha, baseada em obra de José de Alencar, transmitida pela TV Tupi de São Paulo durante esse programa.[28]

Recortes de jornais e revistas guardados pelos próprios profissionais envolvidos nessas produções também contribuíram muito para o estabelecimento de informações.

As informações referentes as período posterior a 1958 são mais acessíveis, uma vez que surgem publicações especializadas em televisão e os grandes jornais diários passarem a publicar programações das emissoras. Alguns jornais dedicam inclusive suplementos para assuntos relacionados ao rádio e à TV[29].

---

[28] A referência a esse programa, apresentado por Maria Tereza Greggori e produzido por Abelardo Figueiredo e Ciro Mena Barreto foi encontrada na revista "Radiolândia" de 26/07/1958, p. 59; Geraldo Vietri e Manoel Carlos afirmam ter adaptado e dirigido várias novelas adaptadas de romances para esse programa, como Eu Soube Amar, de Edith Wharton, adaptada por Manoel Carlos e exibida durante um mês; no entanto, não encontramos referência a esse título nas publicações consultadas, que não especificam o título da telenovela que estava sendo exibida nesse quadro do programa.

[29] Em 1959, o *Diário de S.Paulo* começa a publicar às quartas-feiras o suplemento "TV-Rádio" com a programação diária das emissoras e reportagens sobre programas e artistas de TV; em 1962 começa a circular em São Paulo o jornal semanal *O Telespectador*, que também publicava informações sobre teatro e cinema.

Ainda que nos anos 50 já houvesse emissoras de televisão em outras capitais do país com uma programação local, a produção de *scripts* já estava centralizada no Rio de Janeiro e em São Paulo. Era desses centros que provinham a maior parte dos *scripts* que seriam encenados ao vivo nas emissoras locais. Quando houve produção local de adaptações, ela foi intermitente e concentrou-se em breves períodos. Com a possibilidade de gravação de imagens, no início dos anos 60, essas produções locais praticamente desapareceram e as emissoras passaram a exibir telenovelas gravadas no Rio e em São Paulo. Assim, as adaptações exibidas por emissoras de outras capitais do país são praticamente as mesmas exibidas no Rio de Janeiro e em São Paulo. As exceções são poucas e não afetam o *corpus* das adaptações apresentado neste trabalho.[30]

O levantamento incluído neste trabalho, portanto, não se pretende definitivo. Mas seguramente delimita um universo bastante representativo das adaptações realizadas nas emissoras brasileiras e tem abrangência suficiente para o estabelecimento de um perfil das obras literárias privilegiadas pelas telenovelas ao longo de sua história.

---

30 Já nos anos 50 as Associadas mantém emissoras locais em Belo Horizonte e Porto Alegre e, em 1960, inaugura a TV Ceará, em Fortaleza. Em Belo Horizonte, na TV Itacolomi, não encontramos registros de uma produção local de telenovelas na década de 50. A TV Ceará veiculou adaptações nos programas "TV de Romance" e "Videorama"; algumas, como O Morro dos Ventos Uivantes (1960), Jane Eyre (1961) e A Casa das Sete Torres (1961) coincidem com os títulos de obras adaptadas no Rio e São Paulo; outras, como Luzia Homem, O Cabeleira e Inocência, aparentemente foram produzidas no Ceará. adaptadas na TV cearense, não têm registro de exibição nas emissoras do sul; mesmo assim, o "ciclo cearense de telenovelas" dura apenas seis anos, como informa o livro A Televisão no Ceará - 1959/1966, publicado em 1985 pela Secretaria de Comunicação Social do Ceará. O que prevaleceu foi a circulação em outras capitais de scripts produzidos em São Paulo, como ocorreu com Pollyana e O Sítio do Pica-Pau Amarelo, adaptações de Tatiana Belinky produzidas em São Paulo e encenadas no Rio de Janeiro e em outras emissoras associadas. Programas produzidos no Rio também eram posteriormente encenados em São Paulo, como é o caso de adaptações produzidas por Sérgio Britto e Manoel Carlos para o "Grande Teatro Tupi", no Rio de Janeiro, e que posteriormente foram exibidos na TV Record de São Paulo com direção de Manoel Carlos e Nilton Travesso.

1.7 A divisão dos períodos

Uma vez que meu propósito é estudar as telenovelas sob o prisma específico das adaptações, adotarei uma divisão de períodos que difere parcialmente daquela adotada pelos autores que já se dedicaram ao estudo histórico das telenovelas brasileiras. Sem desconsiderar que a história das adaptações mantém estreita relação com a da telenovela, a divisão que apresentarei a seguir baseia-se no perfil das obras adaptadas em cada período.

Antes de propor essa periodização, é necessário apresentar e discutir os limites metodológicos daquelas realizadas por outros autores.

Ismael Fernandes, em Memória da Telenovela Brasileira[31], propõe dividir a história da telenovela em quatro períodos. Segundo Fernandes, essa história começa em julho de 1963 com a estréia de 2.5499 Ocupado, a primeira veiculada em capítulos diários. Para o autor, antes disso "só existiam seminovelas, programas em série, apresentados duas vezes por semana"[32]. O primeiro período, segundo Fernandes, dura até agosto de 1965, com o sucesso de O Direito de Nascer, que teria marcado a "industrialização do gênero".

O segundo período se estende de 1965 a julho de 1968, marcado por telenovelas em que predominavam os "arroubos folhetinescos" e pelas produções assinadas pela cubana Glória Magadan, que recheavam "os lares brasileiros de condes, duques, ciganos, vilãs sem qualquer lógica, mocinhas ingênuas e galãs totalmente comprometidos com a bondade"[33].

---

31 FERNANDES, Ismael. *op. cit.*

32 A observação, presente na primeira edição do livro, foi retirada da introdução à terceira edição, na qual em vários momentos o autor ainda se refere às telenovelas dos anos 50 como "semi-novelas" e mantém o ano de 1963 como marco inicial da história da telenovela.

33 Idem à nota anterior.

Antônio Maria e Beto Rockfeller, ambas de 1968, marcam o início da terceira fase, que plantava "a reformulação da telenovela brasileira". Essa reformulação consistia basicamente em deslocar as tramas para cenários urbanos brasileiros e na adoção de diálogos mais ágeis, que abandonavam o tom empolado das produções anteriores e eram substituídos por "formas de expressão mais coloquiais, num reflexo fiel do nosso modo de falar" .

O quarto período teria sido iniciado com Véu de Noiva, que marcou o início da liderança da Globo na produção das telenovelas. Esse período, sempre segundo Fernandes, se estende até hoje e caracteriza-se pelo estabelecimento de um perfil temático específico para as telenovelas exibidas pela emissora em diversos horários. Assim, o horário das 18h, criado em 1975, adaptava obras da literatura brasileira, o das 19h caracterizava-se por comédias leves, o das 20h dedicava-se a tratar de assuntos do cotidiano do telespectador e o das 22h reservava-se à exibição de telenovelas de temática mais densa.

O próprio autor incumbe-se, na apresentação à terceira edição do livro, de advertir o leitor de que sua obra é "um guia da telenovela brasileira, um banco de dados, sem o interesse em se arvorar como `científico"'. Como vimos, para marcar os períodos Ismael Fernandes apóia-se ora na regularidade da apresentação dos capítulos, ora no sucesso de audiência e, mais adiante, invoca aspectos do enredo e da linguagem utilizada nos diálogos para definir o terceiro período inaugurado por Beto Rockfeller. Fica clara a ausência de um único critério que oriente a divisão de tais períodos.

O livro, de fato, é uma importante fonte de consulta para todos que se interessem pela telenovela brasileira, uma vez que contém o levantamento mais abrangente já publicado sobre o assunto. Entretanto, na falta de estudos

acadêmicos -ou, para empregar o termo de Fernandes- científicos nessa área, alguns autores têm recorrido ao livro de Fernandes e repetido alguns de seus erros.

Uma das obras mais importantes sobre a ficção na TV brasileira, O Carnaval das Imagens, de Michèle e Armand Mattelart, acaba por considerar que a história da telenovela brasileira "começa realmente em 1963 (...) com o lançamento pela TV Excelsior de 2-5499 Ocupado, adaptação de um roteiro argentino"[34].

A telenovela existe na TV brasileira desde 1951. Ainda que não fosse exibida diariamente, nos moldes como a conhecemos hoje, desde então o termo é empregado pelos profissionais de televisão e pela imprensa da época para designar programas de ficção seriada exibidos em um, dois ou três capítulos semanais. O que surgiu em 1963, com a exibição de 2.4599 Ocupado, não foi a telenovela, mas a telenovela diária. A distinção entre telenovela, teleteatro e seriado já é suficientemente clara nos anos 50.[35] O critério da periodicidade dos capítulos parece-me, portanto, absolutamente inadequado para caracterizar a telenovela, uma vez que resulta em negar sua existência antes de 1963, o que os fatos não confirmam.

A distinção entre telenovela e telenovela diária é feita em outra obra que trata da história do gênero, Telenovela - História e Produção[36], de Renato Ortiz, Silvia Helena Simões Borelli e José Mario Ortiz Ramos. A obra divide essa

---

34 MATTELART, Michèle e Armand. O Carnaval das Imagens - a Ficção na TV. São Paulo, Brasiliense, 1989, p. 28.

35 Os termos aparecem frequentemente nas publicações da época; as telenovelas ora são referidas como tal ou como novelas; os teleteatros são às vezes chamados de teledramas ou telepeças; as séries algumas vezes são referidas como seriados.

36 ORTIZ, Renato; RAMOS, José Mario Ortiz; BORELLI, Silvia H.S. Telenovela - História e Produção. São Paulo, Brasiliense, 1989.

história em dois grandes blocos: o primeiro correspondente à telenovela não-diária, compreendendo o período 1951-1963, e o segundo inaugurado com a primeira telenovela diária. Este segundo período, por sua vez, é subdividido em outros dois: "Melodramas e inovações: 1963-1970", "Telenovela e modernização: os anos 70-80".

Essa divisão, que considero metodologicamente mais consistente, será utilizada aqui e adaptada aos propósitos deste trabalho.

Uma vez que este estudo tem um objeto de estudo específico -as telenovelas adaptadas de textos literários- procurei observar nesse universo características que orientassem a divisão dos períodos. Como veremos, a tensão entre o nacional e o estrangeiro é constante na história da televisão e, nas adaptações, reflete-se na tensão entre a valorização dos textos literários estrangeiros e dos nacionais. A relação entre textos nacionais e estrangeiros, portanto, orientam a divisão que proponho aqui.

Assim, dividi a história das adaptações em quatro grandes períodos. O primeiro vai de 1952 a 1963 e corresponde ao momento em que se estabelece um repertório literário para as telenovelas. Após uma breve tentativa de transposição de romances brasileiros para o vídeo, a telenovela rapidamente adota o modelo do teleteatro, privilegiando romances românticos e de aventura estrangeiros. O final desse período assistirá a uma valorização do texto nacional, que no período seguinte será suplantada pelas adaptações de *scripts* latino-americanos O segundo período vai de 1964 a 1974, que inclui a ascensão do pastiche de textos literários estrangeiros, textos melodramáticos anteriormente adaptados para o cinema e a valorização de adaptações de textos nacionais em superproduções. O terceiro período começa em 1975 e vem até hoje. Esse período marca o privilégio absoluto das adaptações de romances brasileiros

tanto em telenovelas do horário das seis quanto, a partir de 1984, nas chamadas minisséries.

CAPITULO 1

1952-1963: OS CLÁSSICOS INTERNACIONAIS

1.1 Introdução

A televisão instalou-se no Brasil em 1950 sob o signo do improviso, o que é fato amplamente conhecido. No primeiro ano de existência, a programação esteve calcada em programas musicais, dirigidos e apresentados por profissionais provenientes do rádio. A produção de ficção para televisão começa em 1951, com a estréia da telenovela Sua Vida me Pertence, de Walter Forster, conhecido autor de radionovelas. Do rádio, esse e outros autores traziam a experiência em contar histórias através de falas e diálogos, embora não tivessem familiaridade com a imagem.

A associação desses fatores atribuía às primeiras telenovelas características semelhantes àquilo que hoje chamamos de audiovisual. A imagem funcionava como ilustração informações verbais. Como observa Renato Ortiz a respeito desses primeiros programas, "a narração não é simplesmente um acessório aos diálogos, é parte da estrutura do texto. Através dela se faz a ligação com os capítulos anteriores e, logo na abertura, um resumo dos eventos relembra às pessoas o eixo principal da estória que porventura tenham perdido."[37]

A necessidade de se criar uma linguagem própria para a TV, que a diferenciasse do rádio, fez com que o novo veículo procurasse referências no cinema e na literatura, o que fica evidenciado pelo grande número de

---

37 ORTIZ, Renato e outros. *op. cit.* p. 32.

adaptações de obras literárias e filmes que frequentam as programações das emissoras já nos seus primeiros anos de atividade.

Neste capítulo, veremos que as adaptações começam na televisão através do teleteatro, que adapta para o novo veículo principalmente os "clássicos da literatura internacional" previamente adaptados para o cinema. Esse não será o modelo adotado de imediato pelas primeiras telenovelas, que consistem basicamente em adaptações de romances brasileiros e histórias originais escritas por bem-sucedidos autores de radionovelas.

A partir de 1954, tanto as adaptações de obras brasileiras quanto as telenovelas de inspiração radiofônica praticamente desaparecem do vídeo. Num caso, porque o romance brasileiro, ao contrário do estrangeiro, raramente dispunha de um versão cinematográfica que facilitasse o trabalho dos adaptadores, inexperientes na transformação das narrativas literárias em imagens. No outro, porque o modelo radiofônico revela-se inadequado ao novo veículo, voltado para um público ainda bastante restrito e elitizado.

Assim, as telenovelas passam a constituir-se principalmente de adaptações de clássicos estrangeiros -voltados tanto para o público feminino e adulto quanto para o público infanto-juvenil-, adotando o modelo do teleteatro. Este capítulo mostra que essa correção de rumos verificada no âmbito da telenovela está diretamente associada à inexperiência dos primeiros profissionais da televisão no trabalho de criar imagens diretamente a partir da obra escrita. Dessa forma, a adaptação de obras estrangeiras geralmente não se faz diretamente do texto literário, mas através de versões previamente realizadas para o cinema.

A existência de uma versão cinematográfica facilitava muito o trabalho dos profissionais, que encontravam no filme diálogos prontos e cenas decupadas, além de referências para a caracterização dos personagens e para a criação de cenários. Isso era extremamente útil para os adaptadores e diretores que chegavam à televisão sem saber como contar uma história através de sons e imagens registradas por câmeras de televisão.

À medida que a década de 50 avança, esses profissionais ganham maior domínio sobre o novo veículo. Por outro lado, no final da década há uma conjuntura de valorização da cultura brasileira tanto no teatro quanto no cinema, o que se traduz em peças e filmes que procuram abordar temas nacionais.

A tensão entre a cultura nacional e a estrangeira, verificada em outras áreas da cultura, afetará também a televisão. Essa tensão repercute nas telenovelas e traduz-se na polarização de uma produção "alienada", calcada na adaptação de obras estrangeiras, e uma produção "nacional", que valoriza a representação de temas e personagens do cotidiano brasileiro e adaptações de obras da literatura local. É nesse momento que se fica nítida a oposição entre nacional e estrangeiro que atravessará a história da televisão brasileira.

Assim, a predominância das adaptações de textos estrangeiros nesses primeiros anos está menos associada a uma "alienação" dos profissionais de televisão do que de sua falta de domínio da linguagem do veículo, o que os levava a privilegiar obras literárias que já tivessem passado por um trabalho de "imaginação". Isso coloca um fato novo para a história do gênero, que frequentemente aponta a telenovela Beto Rockfeller como marco inicial desse impulso de aproximação do universo ficcional da TV com a realidade brasileira. Como veremos, esse impulso já está presente desde os anos 50.

1.2 O teleteatro e as adaptações de clássicos internacionais

As primeiras adaptações para a televisão datam de 1952, ou seja, menos de dois anos depois da primeira emissão de TV no Brasil. Nesses primeiros anos, elas concentraram-se no teleteatro, que adaptou com sucesso principalmente obras da literatura internacional. O repertório do teleteatro incluía tanto peças teatrais clássicas de Sófocles e Shakespeare quanto obras de autores contemporâneos como Tennessee Williams, Bernard Shaw, Ionesco e Gore Vidal. Também eram frequentes as adaptações de romances de autores do século 19, como Charles Dickens, Victor Hugo e Balzac e de autores contemporâneos, como Hemingway e Faulkner. Clássicos infanto-juvenis de Mark Twain, Julio Verne e Kipling também frequentaram esse tipo de programa, geralmente exibido nos horários de maior audiência das emissoras.

Além dos espetáculos baseados em obras de autores consagrados da literatura, havia vários espetáculos baseados em obras de escritores cuja fama fora adquirida não exatamente por suas produções literárias, mas pelas adaptações que elas receberam em filmes de Hollywood. É o caso de Theodore Dreiser, Daphne du Maurier e Margaret Mitchell, respectivamente famosos pelas versões para o cinema de Uma Tragédia Americana (que deu origem ao filme aqui intitulado Um Lugar ao Sol), Rebeca e E o Vento Levou, obras adaptadas para o teleteatro e também para telenovela.

Calcados em clássicos da literatura adulta e infanto-juvenil e em filmes de grande sucesso, o teleteatro angariou prestígio entre o público ainda restrito da televisão, considerada nos anos 50 como veículo de elite[38]. Esse prestígio

---

38 A expressão foi utilizada por Eugênio Lyra Filho, crítico da revista *Radiolândia* que, em texto da edição de 5 de janeiro de 1957, afirma que no ano anterior "a TV logrou marcar, finalmente, alguns êxitos populares, confirmando que não constitui apenas uma veículo das elites, mas uma forma de diversão e de informação que já atinge a todos

junto ao público e dentro das emissoras fica evidente pelo fato de ocuparem horários de grande audiência -principalmente horários noturnos e fins de semana- e por estarem presentes em todas as emissoras em funcionamento no Rio e em São Paulo.[39] Nos anos 50, a Tupi de São Paulo, líder de audiência, produziu vários programas, como o "Teleteatro GM", o "TV de Comédia", o "Teatro da Juventude", voltado para o público infanto-juvenil, além do "Teatro de Vanguarda". Este programa, que mais tarde seria rebatizado como "TV de Vanguarda", foi o mais conhecido, prestigioso e pródigo, apresentando entre 1952 e 1967 cerca de 400 espetáculos, a maioria baseada em obras literárias[40].

O grande número de programas contrasta com o elenco restrito de adaptadores e diretores, que frequentemente eram a mesma pessoa. Não raro, o adaptador-diretor também atuava. Alguns profissionais eram responsáveis por vários programas, como é o caso de Tatiana Belinky e Júlio Gouveia, que em alguns momentos responderam por cinco programas diferentes na Tupi de São Paulo. Exibidos ao vivo em espetáculos com até quatro horas de duração, a realização desses teleteatros justifica o adjetivo "heróico" frequentemente

---

indistintamente, da zona sul ou da zona norte, de maiores ou de menores possibilidades financeiras"; a revista *Manchete* de 1.º de janeiro de 1955 publicou a seguinte nota: "Carlos Lacerda foi o responsável, em 1954, pelo maior índice de presença diante dos aparelhos receptores de televisão de São Paulo (...) Conseguiu auditórios nunca vistos e se tornou responsável, sem dúvida, pela difusão da TV entre as camadas mais modestas da população, despertando nelas, inclusive, o desejo de adquirir (a prestação) os caríssimos aparelhos cujo desfrute, até então, era exclusivamente privativo de ricaços." Em junho de 1956, segundo dados do IBOPE, há 583.192 unidades familiares em São Paulo, sendo que 139.966 (24%) têm TV e 443.126 (76%) não dispõem do aparelho; entre os que têm TV, 37% são da "classe rica", 57% da "classe média" e 6% da "classe pobre", categorias utilizadas pelo próprio instituto.

[39] Em 1957, estavam no ar o "Teatro Philco", na TV Rio, o "Teatro Gebara", na Tupi do Rio, o "Teatro de Variedades Moinho de Ouro" e o "Teledrama Três Leões", na TV Paulista, o "Teatro de Cacilda Becker", na Record, o "Teleteatro GM", na Tupi de São Paulo, além de alguns teleteatros dedicados ao público infanto-juvenil, como o "Teatro da Juventude", exibido pela Tupi e o "Teatro de Variedades União e Caboclo", na Record. Em todos eles prevalecia a mesma fórmula: adaptações de obras estrangeiras.

[40] O número é citado por Flávio Luiz Porto e Silva e Edgard Ribeiro de Amorim na pesquisa "A História da Telenovela", realizada no IDART, que inclui um estudo bastante completo sobre o teleteatro nas emissoras paulistas nos anos 50 e 60.

atribuído aos primeiros profissionais que chegaram à televisão. Foi através do teleteatro que profissionais provenientes do rádio, do teatro e do cinema entraram em contato com a televisão e começaram a estabelecer uma linguagem própria para o novo veículo. Esse tipo de programa, que em geral consistia na encenação de um espetáculo completo a cada exibição, respondeu pela maior parte da produção ficcional da TV na sua primeira década de existência. Foi no teleteatro que atores aprenderam a representar diante de câmeras de televisão e diretores e adaptadores começaram a construir um modo de contar histórias via TV.

Breves currículos de alguns pioneiros dão uma idéia do trânsito desses profissionais pelo rádio e, indiretamente, pelo cinema antes de chegarem à televisão. Antes de dirigir o "Teatro de Vanguarda", Otávio Gabus Mendes realizava na Rádio Difusora o programa "Grande Teatro Tupi". O programa, que consistia na representação radiofônica de textos literários, emprestaria o modelo e até o título para o programa mais tarde dirigido na Tupi de São Paulo por Cassiano Gabus Mendes, filho de Otávio. Na mesma Rádio Difusora, Walter George Durst dirigiu "Cinema em Casa", que transpunha para o rádio *scripts* de sucessos cinematográficos. A história de Ivani Ribeiro é muito parecida. Antes de se tornar uma bem-sucedida escritora de telenovelas, trabalhou com Durst no programa "Cinema em Casa" e posteriormente, na Rádio Bandeirantes, em "Cinema em seu Lar", programa com as mesmas características daquele exibido pela Rádio Difusora[41].

---

41 É curioso notar que os primeiros títulos adaptados para o "Teatro de Vanguarda" haviam sido anteriormente adaptados para o rádio. É o caso de O Julgamento de João Ninguém, primeiro espetáculo do programa veiculado em 17 de agosto de 1952 pela TV Tupi de São Paulo; baseado em conto publicado na revista "Mistério Magazine", a obra de V. Sarr tinha sido adaptada para o rádio em 1951 por Dionísio Azevedo, responsável também pela adaptação para a TV; o mesmo aconteceu com Crime Sem Paixão, de Ben Hecht, adaptado por Walter George Durst para a Rádio Difusora em outubro de 1951 e para o "Teatro de Vanguarda" em 1952.

Esses profissionais, portanto, levavam para a televisão uma prática desenvolvida no rádio. No novo veículo, a referência cinematográfica adquiria importância ainda maior, uma vez que o programa de televisão e o filme têm a imagem em comum. Assim, para o adaptador, a existência de uma versão cinematográfica de uma obra literária representava uma enorme economia de tempo e trabalho. Além de fornecer os diálogos já elaborados e as cenas já decupadas, o filme oferecia soluções para a caracterização dos personagens, construção da cenografia e cortes de cenas.

Pressionados pelo pouco tempo para a adaptação, realização de ensaios e construção de cenários para esses espetáculos, que eram levados ao ar semanalmente ou quinzenalmente, os adaptadores frequentemente tomam como referência direta os filmes, como atesta Walter George Durst: "Quando a gente fazia uma transposição dos clássicos da literatura mundial, tipo (...) *Sinfonia Pastoral*, de André Gide (...), no fundo a gente estava copiando algum filme (...) Não tínhamos outros modelos e só aos poucos fomos descobrindo o que se podia fazer mais especificamente, como se podia utilizar com personalidade própria uma câmera de televisão. (...) Na verdade -sem muita consciência- estávamos criando as formas de televisão mais básicas."[42]

A importância que a referência cinematográfica assumia nos primeiros anos da televisão explica, em parte, por que os teleteatros concentraram-se sobretudo em textos estrangeiros e raramente adaptaram obras de autores brasileiros como Jorge de Lima, Guimarães Rosa e Martins Pena, que não dispunham de versões para o cinema. Isso se confirma ao observarmos que no final da década de 50, quando os profissionais adquirem maior familiaridade com os novos equipamentos e têm maior domínio sobre as possibilidades

[42]Depoimento de Walter Geroge Durst ao IDART, São Paulo, em novembro de 1976.

expressivas da televisão, as adaptações de obras brasileiras tornam-se mais frequentes tanto no teleteatro quanto na telenovela.

Durst explicita o motivo da preferência por obras estrangeiras em outro depoimento: "Adaptar um romance brasileiro era mais complicado. No 'Mistério Magazine', os contos tinham no máximo cinquenta páginas, estava lido e pronto. O romance brasileiro, não, tinha trezentas páginas. Acho que foi um pouco por isso, pelo tempo. (...) Quando tinha um pouco mais de tempo, a gente fazia romance brasileiro, daí saía melhor. A gente sentia que estava mais perto, que o ator sabia interpretar, não era uma coisa tão falsa quanto uma história da Agatha Christie."[43]

O depoimento coloca um elemento novo: o fato de haver uma produção industrial de histórias estrangeiras, o que não ocorria com as brasileiras, diretamente associadas a longos romances. Durst aponta também para uma tensão que se tornará constante na história da televisão brasileira: aquela criada pela necessidade de afastar a televisão cada vez mais da "falsidade" das histórias estrangeiras e aproximá-la da "verdade" nacional. Essa tensão, como veremos, vai se tornar mais clara no final da década de 50. Por enquanto, os profissionais estavam demasiadamente preocupados em aprender a lidar com o novo veículo.

Mesmo os adaptadores que chegaram à TV através do teatro tinham o cinema como referência. Tatiana Belinky, que realizou um teleteatro baseado em A Bela e a Fera, conta que sua versão reproduzia recursos cênicos do filme de Jean Cocteau, como aquele em que braços fazem as vezes de candelabros no corredor do castelo habitado pela fera. Manoel Carlos, outro pioneiro da

---

43 Depoimento de Walter George Durst concedido a mim em São Paulo em 14/11/1994.

televisão que também começou no teatro, reconhece o cinema como fonte de inspiração, tendo inclusive fornecido o vocabulário técnico utilizado na televisão: "No começo a gente usava ainda *fade-in, fade-out, close-up, medium shot*, todos os termos do cinema, depois nós fomos mudando isso. Se você pegar adaptações minhas, como devem ser do [Walter George] Durst, como deviam ser as do Syllas [Roberg] e as do [Alvaro] Moya, você vai encontrar o *script* todo decupado e com sonoplastia determinada."[44]

A literatura, portanto, chega à TV principalmente através de adaptações anteriormente realizadas para o cinema. Às vezes, a partir de adaptações de *scripts* radiofônicos que, por sua vez, já eram adaptações de um filme. Ou seja, estamos diante de um processo de adaptação em segundo ou terceiro grau.

Esse modelo seria gradativamente adotado pela telenovela, após uma breve experiência na transposição de radionovelas e romances brasileiros para o vídeo. A alteração pode ser creditada ao sucesso do teleteatro e também ao fato de que os profissionais do teleteatro eram praticamente os mesmos da telenovela, o que implicava transferência de experiências de um gênero a outro. A experiência acumulada com o teleteatro seria definitivamente transferida para a telenovela a partir de meados da década de 60, quando o teleteatro começa a desaparecer da programação das emissoras e a telenovela assume a posição de principal produto de ficção da TV. Walter George Durst, Cassiano Gabus Mendes, Dionísio Azevedo, Geraldo Vietri, Syllas Roberg e Manoel Carlos, que começaram na televisão adaptando e dirigindo teleteatros, passam a produzir telenovelas.

---

[44] Depoimento de Manoel Carlos concedido a mim em novembro de 1994.

1.3 As primeiras telenovelas adaptadas

Ao contrário do que ocorre no teleteatro, as primeiras telenovelas adaptadas privilegiam obras de autores nacionais. Sem dispor de versões cinematográficas anteriores, constituem-se como as primeiras adaptações realizadas diretamente para a televisão, sem intermediação do cinema. Helena, de Machado de Assis, foi a primeira adaptação de texto literário realizada na TV brasileira, em 1952. O papel-título foi interpretado por Vera Nunes, famosa por estrelar dois filmes então recém-produzidos pela Maristela, Presença de Anita e Suzana e o Presidente, ambos de 1951. José Renato, que mais tarde dirigiria o Teatro de Arena em sua primeira fase, era o diretor da telenovela. O diretor de TV era Antonino Seabra, profissional de rádio no Rio de Janeiro, que se mudou para São Paulo para trabalhar na TV Paulista. À semelhança do que ocorria no teleteatro, profissionais oriundos do rádio, do teatro e do cinema participaram da telenovela, exibida em dois capítulos semanais de pouco mais de vinte minutos de duração.

A apresentação de Helena marcou o início das operações da TV Paulista e deu origem a uma série de telenovelas que ocuparam o mesmo horário, intitulado "Romance Brasileiro", abandonado pela emissora depois da exibição de Diva (1952), Casa de Pensão (1952) e Senhora (1953). Apesar da breve duração do projeto, trata-se de uma primeira tentativa de adaptação sistemática de romances brasileiros para telenovelas. A experiência seria repetida vinte e três anos mais tarde, na Rede Globo. Curiosamente, Helena e Senhora seriam os romances escolhidos para dar início à série de adaptações de obras brasileiras que a Globo começou a veicular em 1975, série que permaneceria no ar durante sete anos.

A brevidade da experiência pioneira da TV Paulista pode ser explicada pelas condições de produção da telenovela, muito semelhantes às do teleteatro. Os mesmos profissionais -atores, diretores, atores, cenografistas, câmeras- trabalhavam nesses dois tipos de programa, que eram inclusive gravados nos mesmos estúdios.[45] Como vimos, a exiguidade de tempo para escolher uma obra, adaptá-la, ensaiá-la, providenciar figurinos e cenários foi um dos fatores que dificultou a produção de telepeças baseadas em romances nacionais. O tempo era ainda mais exíguo nas telenovelas, que geralmente se estendiam por quinze ou vinte capítulos apresentados duas vezes por semana. Exibidas ao vivo, precisavam ter os cenários remontados a cada apresentação. Todas essas dificuldades contribuíram para que a TV Paulista rapidamente abandonasse o projeto "Romances Brasileiros".

O depoimento de Márcia Real, que interpretou Aurélia Camargo na primeira versão de Senhora para a televisão, revela a falta de recursos para garantir o mínino de "naturalismo" à adaptação: "Senhora era uma peça de época, inclusive eu usei pra casar, pra Aurélia Camargo casar, eu usei o meu vestido de noiva (...) os sapatos com tudo, porque ninguém dava nada.(...) Você tinha uma tapadeira (...) de um metro, que era um cenário. Ali você botava uma pianola que você ia buscar na Casa Teatral (...). Quando você não tinha mesmo o que vestir, você ia lá na Casa Teatral alugar aquelas roupas horríveis, horrorosas, mas era aquilo. Aí noutro cenário, noutra tapadeira de um metro, você botava um sofá e uma poltrona, então era uma sala, era uma sala de visitas de Aurélia Camargo." [46]

---

[45] No caso da TV Tupi de São Paulo, todos os programas da emissora eram produzidos em apenas três estúdios, obrigando a montagem e desmontagem dos cenários a cada apresentação

[46] Trechos de depoimento da atriz Márcia Real à série "História da Telenovela", produzida pela TV Cultura em 1979.

O depoimento indica a precariedade das condições de produção e as dificuldades de se criar uma ambientação para contar a história. O que pode parecer insignificante assume grande importância num veículo em que os detalhes visuais são fundamentais para a constituição de sua linguagem. No entanto, as dificuldades eram ainda mais estruturais e estavam relacionadas à falta de conhecimento e experiência em contar uma história através das câmeras de televisão.

Miroel Silveira, que em 1954 adaptou o romance A Muralha, de Dinah Silveira de Queiroz para a TV Record, ilustra bem o fato: "Nós fazíamos três capítulos por semana. (...) E era uma coisa muito engraçada o capítulo, por exemplo, de externas. Nós não tínhamos externas. Não existia externa nesse tempo. Não havia também possibilidade de filmagem. (...) E as cenas de batalhas (...), há a Guerra dos Emboabas dentro da Muralha, nós tivemos como único recurso convidarmos a autora, que veio do Rio de Janeiro e contou a Guerra dos Emboabas num capítulo especial, que era uma entrevista. (...) Havia uma inexperiência total." [47]

A referência à impossibilidade de filmagem revela o apego aos padrões de representação do cinema que, disponíveis, resolveriam o problema da adaptação. O depoimento mostra mais: a inexistência de um inventário de procedimentos que dessem conta de transpor elementos do livro para a TV. Hoje sabemos que, diante da impossibilidade de reproduzir cenas de batalhas, as informações sobre a guerra poderiam ser levadas ao telespectador, por exemplo, através de diálogos entre os personagens. Esse tipo de solução estava longe de ser óbvia na época, a ponto de a autora da obra ser convocada para

---

[47] Depoimento de Miroel Silveira ao IDART, s/d.

invadir o discurso ficcional e relatar o que é narrado no livro com sua autoridade de escritora.

Paralelamente aos romances brasileiros, algumas adaptações de contos e romances norte-americanos aconteceram em São Paulo e no Rio. Em 1953, a TV Rio e a Paulista exibem telenovelas baseadas num mesmo conto de Edgar Allan Poe, Coração Delator ("The Tell-Tale Heart"). O original de Allan Poe consiste basicamente de uma situação: um assassino procura ocultar um cadáver durante a visita de policiais ao local do crime. O conto, narrado em primeira pessoa, é antes um exercício de construção psicológica de um personagem do que uma história baseada numa sucessão de acontecimentos. Diante da concisão do original, fica difícil imaginar como o adaptador conseguiu transformá-lo em uma história de vários capítulos. O romance A Casa das Sete Torres, de Nathaniel Hawthorne, foi adaptado também em 1953 pela Tupi do Rio. Os dois títulos, que apresentam histórias de suspense e mistério ambientadas no nordeste dos Estados Unidos no século passado, destoam bastante do tipo de história privilegiado pelas telenovelas atuais e nos dão idéia de como essas primeiras telenovelas diferem das que conhecemos hoje.

Embora as adaptações de obras literárias se façam presentes nas primeiras telenovelas, o que prevalece nesses primeiros anos são as telenovelas originais, com textos escritos especialmente para o vídeo, e aquelas adaptadas de radionovelas. De 1951 a 1953, há registro de pelo menos 22 telenovelas originais exibidas em São Paulo e no Rio escritas por Walter Forster, José Castellar, J. Silvestre, Dionísio Azevedo e Péricles Leal, todos provenientes do rádio. O fato dessas primeiras telenovelas serem escritas por autores de radionovelas sugere que a passagem de uma forma de ficção seriada a outra foi considerada a princípio como "natural" pelas emissoras de televisão.

De fato, a radionovela era o modelo mais imediato de ficção seriada. Era na produção dessas narrativas radiofônicas que existia a prática dos cortes de capítulos e da criação de "ganchos" que atraíssem o público para a continuação da história. Além disso, a passagem da radionovela à telenovela também foi vista como "natural" pelo fato de as emissoras de televisão pertencerem a grupos proprietários de estações de rádio. Assim, as estações de TV tinham à disposição a experiência dos escritores de radionovelas na produção de histórias em capítulos.[48] Esses fatores explicam por que num primeiro momento a influência do rádio sobre a telenovela foi bastante mais direta do que sobre o teleteatro, mais próximo do espetáculo cinematográfico e teatral, uma vez que cada apresentação consistia em uma história completa.

No entanto, a aproximação dessas telenovelas com a linguagem e as temáticas das radionovelas desagradou o público da televisão, que, como vimos, era bastante restrito e elitizado. A inadequação foi frequentemente apontada pela crítica, que ao longo de toda a década de 50 cobrou da televisão uma linguagem própria, que a diferenciasse do rádio[49].

---

48 É importante notar que as emissoras de televisão pertenciam aos mesmos grupos proprietário de rádios, como as Associadas, que em São Paulo tinham a rádio Tupi e a Difusora e, no Rio, tinham a rádio Tupi; a TV Paulista era do mesmo grupo da Rádio Paulista.

49 A adoção da linguagem radiofônica pela televisão está em pauta durante toda a década de 50 e é frequentemente apontada pela crítica especializada. No suplemento "Pensamento e Arte" do *Correio Paulistano* de 16/11/1952, a questão é apontada na coluna "Rádio & Televisão": "A televisão em São Paulo, exceto várias realizações, que por sinal de grande envergadura e valor artístico, superando mesmo o próprio teatro, tem seguido as mesmas pegadas iniciais do nosso cinema: está apresentando o rádio pela televisão. Rádio é uma coisa; televisão outra muito diferente; mesclados não chegam a ser nem uma coisa nem outra (...). Uma prova evidente é dada por vários artistas que estão tendo grande projeção na TV e que nunca trabalharam em rádio. Por outro lado, veteranos do rádio ou fracassaram ou resistem e continuam fracassando, porque não se adatam ao vídeo. Há intérpretes masculinos e femininos que no rádio são insuperáveis. No entanto, na televisão nada conseguem." Como se vê, a preocupação e a consciência de que se deve distinguir os dois veículos já aparece em 1952. Essa preocupação permanece até o final da década, como se pode observar a seguir. O colunista Eugênio Lyra Filho, escreve na última página da *Radiolândia* de 27/08/1957: "A televisão sabe que, sem boa imagem, nenhum espetáculo será bem visto, muito menos bem aplaudido. E, por isso, a televisão progride rapidamente

As emissoras perceberam a situação e mudaram de orientação a partir de 1954, quando a telenovela abandona a inspiração radiofônica. Da mesma forma, as dificuldades para a adaptação do romance brasileiro fez com que se recorresse cada vez mais a obras estrangeiros. Assim, a partir de 1954, depois dessas primeiras iniciativas, a telenovela adota o modelo instituído com sucesso no teleteatro: a adaptação de "clássicos internacionais". Essas adaptações de obras estrangeiras vão se concentrar sobretudo em clássicos da literatura infanto-juvenil e romances românticos, voltados para o público feminino.

1.4 Fábulas e aventura para o público infanto-juvenil

Tatiana Belinky e Júlio Gouveia dão início, em 1952, a uma longa série de adaptações voltadas para o público infanto-juvenil. Entre 1952 e 1963, Tatiana adaptou e Júlio dirigiu centenas de teleteatros e dezenas de telenovelas baseadas em clássicos da literatura infanto-juvenil. A dupla também produziu a primeira versão para a TV de O Sítio do Pica-Pau Amarelo. A série, baseada em obras de

---

-e rapidamente vai conquistando público, prestígio, base econômica. Três decênios de atividade, porém, não trouxeram ao rádio essa mesma preocupação técnica que tem sido uma constante neste primeiro lustro de atividades da televisão." A diferenciação entre a linguagem da TV e do rádio também era cobrada constantemente através de broncas dos colunistas, como esta publicada em 11/05/1957 também na *Radiolândia*: "Silveira Lima está fazendo televisão, isso é sabido. Mas, pergunto daqui: é televisão mesmo? Seu programa dos domingos é rádio, mas rádio lá de `Deus me livre'. Está muito ruim, meu caro. Pode ser que esteja `tudo premiado', menos o programa." Na edição de 25/05/1957 da mesma revista, aparece outra nota, assinada por Paulo de Oliveira, que mantinha uma página semanal intitulada "TeVelândia - Rio": "É preciso acabar com esta mania de fazer rádio em televisão. Nesse erro incorre principalmente a Tupi, que pega os seus cantores, coloca uma cortina em fundo e tome musical! Além de ser um desprestígio para o cantor, muita vez decepciona o telespectador." Em outra nota publicada na *Radiolândia* de 29/11/1958, escreve-se a propósito da adaptação do romance Éramos Seis: "(...) o conhecido novelista de rádio (Ciro Bassini) se ressente ainda de falta de conhecimento da linguagem específica de TV, conforme se nota pelos contínuos desfoques que marcam a passagem de tempo, e, em várias cenas, a falta de determinação prévia do local e dos movimentos de cada ator em cena."

Monteiro Lobato, estreou em 1952 e foi precursora dos programas de TV com objetivos educacionais.[50]

A estréia da dupla na ficção seriada aconteceu em agosto de 1954, com As Aventuras de Pinocchio, que marcou o início de um período de intensa produção de ficção seriada voltada para o público infanto-juvenil. Com 40 capítulos, o programa baseado na obra do italiano Carlo Collodi é considerado por Flávio Porto e Silva como a primeira telenovela de longa duração da televisão paulista.[51]

No entanto, Tatiana Belinky rejeita o termo "telenovela" para designar esse programa e outros por ela adaptados sob o argumento de que telenovela "marca passo", ao contrário do que ocorria com suas histórias, que seguiam o ritmo das obras originais. Esses programas, de fato, não obedeciam a um número padrão de capítulos e podiam variar entre três e várias dezenas de capítulos, de acordo com as possibilidades oferecidas pelas histórias originais.

Diferente da maioria dos adaptadores e diretores diretamente filiados ao rádio e ao cinema, Tatiana Belinky e Júlio Gouveia chegam à televisão através do teatro[52]. Apesar da formação teatral, Tatiana Belinky revela sua

---

50 A participação regular de Belinky e Gouveia na televisão começou em abril de 1952, com a estréia de "Fábulas Animadas", programa que a princípio encenou fábulas como "Chapeuzinho Vermelho", "A Raposa e as Uvas", "A Cigarra e a Formiga" em uma única apresentação; a estréia de O Sítio do Pica-Pau Amarelo aconteceu em junho de 1952, e o programa é exibido ininterruptamente até setembro de 1956; volta a ser exibido em 1958 e fica no ar até meados de 1963.

51 PORTO E SILVA, Flávio Luiz e AMORIM, Edgar Ribeiro. Pequisa citada.

52 A partir de uma apresentação de Peter Pan, no Teatro Municipal de São Paulo, em 1948/49, a dupla passou a apresentar com o grupo do TESP (Teatro Escola de São Paulo), dirigido por Júlio Gouveia, espetáculos infantis em teatros da prefeitura. O convite para a televisão viera em 1951, quando Ruggero Jaccobi, um dos fundadores do TBC e então diretor da TV Paulista, convidou Tatiana e Júlio para fazer uma apresentação para crianças na TV Paulista. O grupo de amadores do TESP exibiu duas cenas baseadas em Monteiro Lobato: "A Pílula Falante" e "O Casamento de Emília". Em seguida veio o convite da Tupi de São Paulo para montar um teatro de Natal para o público infantil e, em 1952, o convite para um programa regular na mesma emissora, o "Fábulas Animadas".

preocupação precoce em não fazer teatro filmado, mas televisão: "Os seriados eram já adaptados para estúdio. Não eram teatro filmado. Eu fazia o *script*, o roteiro, já pensando nas câmeras, na sonoplastia... Era uma coisa tão criativa, que você não faz idéia do que nós fizemos com três câmeras e um girafinha. (...) Naquele tempo você tinha que inventar um jeito, porque teatro infantil e juvenil têm muita trucagem, muita magia."[53]

Entre as trucagens realizadas nesses programas, sempre transmitidos ao vivo, Tatiana cita o episódio de "Os Dez Mandamentos" em que a abertura do mar para a passagem dos egípcios foi filmada e sobreposta à imagem ao vivo dos atores que interpretavam os egípcios passando por entre as águas que se abriam.

A passagem de Tatiana Belinky e Júlio Gouveia pela televisão constitui um capítulo à parte na história do veículo. Os dois trabalharam catorze anos na TV Tupi de São Paulo sem contrato e com autonomia para fazer o que quisessem. Nesse tempo, produziram adaptações de livros que eles próprios escolhiam, sem qualquer interferência da emissora ou dos patrocinadores. Várias das obras adaptadas por Tatiana Belinky eram bastante conhecidas, mas muitas faziam parte do seu repertório pessoal, lidas na infância passada na Rússia, de onde emigrou para o Brasil.

Em mais de uma ocasião Tatiana Belinky traduziu para o português obras que ela adaptara para o vídeo a partir do original estrangeiro: "Aconteceu um par de vezes porque as editoras pediam. Angelika eu traduzi e saiu. (...) O Pablo, o Indio saiu numa coleção da Brasiliense, uma coleção juvenil, `Jovens do Mundo Todo'. Não me lembro se foi depois ou antes [do programa de televisão]

---

[53] Depoimento de Tatiana Belinky concedido a mim em novembro de 1994.

(...) Eu traduzi do alemão o Pablo, o Indio, Angelika e acho que Serelepe." Obras conhecidas também eram encenadas, como Pollyana, um grande sucesso da dupla que já havia sido traduzida no Brasil por Monteiro Lobato.

Aliás, Monteiro Lobato, que foi amigo do casal, é uma figura-chave para se compreender o trabalho realizado por Belinky e Gouveia. Além de transporem para a televisão a obra infantil do escritor, compartilharam com Lobato o empenho em divulgar a leitura e o livro. Assim, todos os programas produzidos por eles em mais de dez anos de televisão eram adaptações de obras literárias ou dramatizações de fatos históricos e invariavelmente começavam com um narrador, interpretado por Júlio Gouveia, retirando um livro da estante: "O importante, a intenção nossa era promover a leitura, promover o livro. Entrava a mão do narrador, tirava o livro, a câmera afastava, ele abria o livro, dizia o nome, o título, o nome do autor, uma informaçãozinha rápida e começava a ler. Daí, da leitura, passava para o espetáculo. Isso tanto no Sítio do Pica-Pau Amarelo, como na minissérie, como no "Teatro da Juventude". Sempre começando com o livro e acabando com o livro."[54]

Outra particularidade do trabalho de Tatiana Belinky consiste no fato de que suas adaptações eram sempre realizadas a partir do texto literário, e não através de *scripts* de filmes, ainda que estes pudessem servir de referência para as encenações. Além disso, a adaptadora estabeleceu um caminho de mão dupla entre a televisão e o mercado editorial, introduzindo em ambos os espaços títulos de livros que não eram obrigatoriamente os fornecidos pelo cinema ou pelo rádio. Ou seja, o seu processo de adaptação mantém relação mais direta com o texto literário do que o de outros adaptadores do mesmo período, para os quais a relação era frequentemente intermediada por outros veículos.

---

[54] Idem à nota anterior.

As produções de Júlio Gouveia e Tatiana Belinky dariam o tom da programação da Tupi paulista. A partir de 1955, a emissora passa a exibir também às quartas e sextas às 20h30 histórias seriadas baseadas em romances de aventura, como Oliver Twist (1955), Kim (1955), Miguel Strogoff (1955), Os Irmãos Corsos (1955), O Conde de Monte Cristo (1956), Os Três Mosqueteiros (1957) e O Corcunda de Notre Dame (1957). Essas adaptações são realizadas por profissionais como Dionísio Azevedo, J. Silvestre e José Castellar, que deixavam de produzir telenovelas originais para dedicar-se a essas adaptações.

Outras emissoras também passaram a produzir programas nos mesmos moldes. Na Record, Ciro Bassini adaptou várias obras de A.J. Cronin, como Anos de Ternura (1958), Anos de Tormenta (1958), Apenas uma Ilusão (1958) e A Cidadela (1959), esta última também exibida na Tupi do Rio em 1959. Ainda em 1958, Tatiana Belinky adaptou O Jardineiro Espanhol, de Cronin, para a Tupi, numa telenovela intitulada Nicholas. Na TV Paulista, Líbero Miguel adaptou duas obras de Dickens, David Copperfield (1958) e Os Irmãos Dombey (1959).

Assim, o trabalho desenvolvido por Belinky e Gouveia influenciou a programação da própria Tupi e de outras emissoras, que passaram a investir em novelas voltadas para o público infanto-juvenil, que responderam por grande parte da produção do período 1954-1963. Walter George Durst, em depoimento de 1960, faz referência ao fato ao falar sobre as alterações que promoveria na programação das emissoras: "Eu procuraria urgentemente recuperar o telespectador adulto que, presentemente, afastou-se da TV em favor do público infantil, limitando as programações infantis no máximo até às 18h, e me proibindo, inclusive, de perturbar a digestão da criançada."[55]

---

55 In: "Walter George Durst desabafa e fala sobre a TV brasileira", revista *Nossa Voz*, 14/07/1960.

1.5 Histórias românticas para o público adulto

No período 1954-1959, são realmente poucas as telenovelas adaptadas em São Paulo dirigidas ao público adulto. As obras adaptadas são, em sua maioria, romances românticos invariavelmente calcados em personagens femininas submetidas a grandes privações e sofrimentos e cujo objetivo final é o casamento. Assim, as triangulações são constantes, havendo sempre uma terceira pessoa, virtual ou não, colocando-se como ameaça à realização do amor.

Jane Eyre -que teve duas versões no Rio, em 1954 e 1955- e Rebeca (1958) são emblemáticas das histórias privilegiadas pelas telenovelas da época. Já se aventou a possibilidade de Daphne du Maurier ter plagiado Charlotte Bronte. As histórias, de fato, são extremamente parecidas. Em ambas, o fantasma de uma mulher impede a efetivação do casamento. Enquanto em Jane Eyre o casamento é impedido pela revelação de que o homem amado pela protagonista fora casado com outra mulher, que ainda vive, em Rebeca o casamento se consuma, embora o fantasma da primeira mulher atormente a plenitude das bodas de Maxim de Winter e sua nova mulher.

O impedimento à realização do amor pode também ser representado por fatos históricos que atribuem caráter épico aos romances. É assim em Mulherzinhas, E o Vento Levou e Dr. Jivago. Nos dois primeiros casos, o melodrama status de painel de época ao apresentar como pano de fundo a Guerra Civil norte-americana, ainda que os dois romances se situem em *fronts* diferentes, o de Louisa May Alcot se passa no nordeste dos Estados Unidos e o de Margaret Michell é ambientado no sul do país. Em Dr. Jivago, é a Primeira Guerra que possibilita o encontro entre um médico casado, Yuri Zhivago, e

Lara, que se tornam amantes. Nesse caso, é a Revolução Bolchevique que impede a consumação do amor entre os dois.

É esse tipo de história que está presente nas poucas telenovelas voltadas ao público adulto -e feminino- nesse período. São sempre histórias de amor, como sugere o nome de um horário em que a Tupi de São Paulo apresentou César e Cleópatra (1956), baseada na peça de Bernard Shaw. O horário intitulava-se "Os Grandes Amores". Entre os outros títulos apresentados pela emissora paulista nesse período estão Eugênia Grandet (1956), Carolina (1957) e Um Lugar ao Sol (1959), baseadas em obras de Theodore Dreiser respectivamente intituladas Sister Carrie e An American Tragedy. Curiosamente, Eugênia Grandet será a única obra de Balzac a receber versão para uma telenovela.

Nesse período, as adaptações de obras brasileiras comparecem em menor número, mas quando o fazem apresentam características bastante semelhantes às dos romances estrangeiros. Em São Paulo, o romance A Muralha (1954), de Dinah Silveira de Queiroz alinha-se às histórias românticas com pano de fundo histórico ao situar a ação durante a Guerra dos Emboabas. Restritos ao ambiente doméstico e girando em torno da realização do casamento de suas protagonistas, A Moreninha (1955) e Helena (1959, em segunda versão) são as duas obras adaptadas no Rio, respectivamente pela Tupi carioca e pela TV Rio.

Marta Klagsbrunn observa que, no Rio, a interrupção das telenovelas originais, de forte influência radiofônica, não se mostra com a mesma evidência do que em São Paulo: "Constatamos o aparecimento de adaptações de obras literárias como A Cidadela, de A.J. Cronin, ou O Morro dos Ventos Uivantes, mas não constatamos o abandono da temática nacional nem do modelo

melodramático de forma radical."[56] Klagsbrunn explica o fato em parte pela atuação de Ilza Silveira, que nesse período escreveu pelo menos nove telenovelas para a Tupi do Rio. Mesmo suas telenovelas originais, conforme observa Klagsbrunn, caracterizam-se pelas emoções intensas e pelos personagens extremamente estereotipados. No entanto, "diferentemente dos principais autores paulistas, J. Silvestre e José Castellar, (...) [Ilza Silveira] passa pelo rádio apenas rapidamente e após o estágio nos EUA dedica-se ao trabalho na dramaturgia televisiva".[57]

Mesmo em relação às produções de São Paulo, dificilmente se pode falar de um afastamento do "modelo melodramático" diante de títulos como Rebeca e E o Vento Levou. O que parece ter contribuído para que no Rio de Janeiro o deslocamento das telenovelas para as adaptações não tenha sido tão radical é a existência de uma autora como Ilza Silveira, que não estava associada às radionovelas, ao contrário do que ocorria com seus colegas paulistanos, que se viram obrigados a dedicar-se, pelo menos momentaneamente, às adaptações.

---

56 KLAGSBRUNN, Marta e AZEVEDO, Beatriz. *op. cit.*, p. 73.

57 Ilza Silveira escreveu várias telenovelas exibidas na década de 1950 no Rio de Janeiro. Nascida em 23 de janeiro de 1928 em Santa Maria, começou carreira na rádio Farroupilha de Porto Alegre em julho de 1945 como atriz de radionovelas. Mais tarde foi para os EUA, onde fez cursos sobre televisão durante seis meses e, na volta, adaptou O Colar, de Guy de Maupassant para a Tupi do Rio de Janeiro. A obra de Ilza Silveira alterna textos originais, como Trágica Mentira (1959, Tupi/Rio) O Passo no Escuro e Só Resta o Silêncio com adaptações de clássicos da literatura, como O Morro dos Ventos Uivantes, A História de Bernadette e O Diário de Anne Frank, à época encomendada pela agência de publicidade Thompson. Ilza Silveira morreu em 1963 num desastre de avião.

1.6 A referência cinematográfica

Tanto nas obras infanto-juvenis quanto nos romances voltados ao público adulto observamos a convivência de autores consagrados da literatura, como Alexandre Dumas, pai, Charles Dickens, Charlotte e Emily Bronte, Victor Hugo e Balzac, com as de autores que se tornaram conhecidos através do cinema, como Daphne du Maurier e o escritor norte-americano Theodore Dreiser. Essa convivência sugere não ser propriamente o valor literário do texto que influía na sua escolha para a adaptação. O prestígio e o sucesso que esses textos adquiriam através do cinema parecem ter sido o critério mais abrangente. A hipótese se confirma quando verificamos que todos os títulos estrangeiros adaptados para a TV, tanto os destinados ao público infanto-juvenil quanto aqueles voltados para o público adulto tinham sido anteriormente adaptados para o cinema. A única curiosa exceção é a obra de Bóris Pasternak, Doutor Jivago, que recebeu versão para telenovela em 1959, seis anos antes da produção do filme, de 1965.

A preocupação das emissoras em capitalizar para o programa de TV o sucesso do filme é atestada por um caso ocorrido em 1956. O patrocinador da telenovela exibida às terças e quintas pela TV Paulista exigiu que os produtores adaptassem Sublime Obsessão, de Lloyd C. Douglas, que fazia carreira de sucesso nos cinemas de São Paulo. Depois de várias discussões, os produtores dissuadiram o patrocinador, alegando que a comparação dos atores locais com Rock Hudson e Jane Wyman poderia ser desfavorável para a telenovela. Os patrocinadores concordaram então que fosse exibida Luz de Esperança, contanto que antes de cada capítulo fosse veiculada a mensagem: "Do mesmo autor de Sublime Obsessão". Dois anos mais tarde, em setembro de 1958, a Tupi colocava no ar Sublime Obsessão, com direção de Dionísio Azevedo.

Se a comparação com os astros de Hollywood poderia ser desvantajosa para os atores da TV enquanto o filme ainda era exibido nos cinemas, isso não era sempre verdade, conforme sugere nota sobre a telenovela O Corcunda de Notre Dame, exibida pela TV Tupi de São Paulo em 1957: "Douglas Norris está tendo a melhor oportunidade de sua carreira como intérprete, no papel de Quasimodo, na telenovela de Syllas Roberg (...) Conforme se sabe, somente grandes atores fizeram esse papel no cinema: Lon Chaney, Charles Laughton e mais recentemente Anthony Quinn, na versão italiana, em que contracena com Gina Lolobrigida no papel de Esmeralda, papel esse que na TV é feito por Lolita Rodrigues."[58]

Ou seja, o fato de um ator brasileiro representar um personagem anteriormente interpretado por um astro de Hollywood funciona como elemento de distinção para o ator local. O mesmo raciocínio do redator da revista parece ter orientado os produtores na escolha dos títulos a serem adaptados para telenovelas, que privilegiavam obras que deram origem a filmes bem-sucedidos no cinema. Assim, a referência ao filme de sucesso funcionava como um elemento a mais de interesse e prestígio para a telenovela.

O fato de se tratar de textos já decupados em cenas e que ofereciam modelos para a caracterização de personagens e para a ambientação da narrativa certamente contribuiu para o privilégio de textos previamente adaptados para o cinema. Uma vez que todo o trabalho de "imaginação" do texto literário já havia sido realizado na passagem para o cinema, o trabalho dos produtores das telenovelas e dos teleteatros ficava bastante facilitado. Isso explicaria também a predominância das adaptações de textos estrangeiros em

---

58 *Radiolândia*, 14/09/1957, p. 60.

detrimento dos nacionais, que em geral não dispunham de versões prévias para o cinema.

Lima Duarte deixa claro como eram importantes as referências visuais fornecidas pela adaptação cinematográfica: "Eu não vi o filme. Eu não tinha visto o filme. Me falavam muito e o Dionísio Azevedo resolveu adaptar ...E o Vento Levou. (...) E aí ele me escolheu e botei um bigodinho, aquele bigodinho Clark Gable, uma cigarrilha -uma cigarrilha maldita."[59] Curioso é que o ator não cita o livro de Margaret Mitchel como elemento de referência, mas o filme. A lembrança do bigodinho nos dá idéia de como esses detalhes de caracterização do personagem eram importantes, não só por oferecerem soluções prontas como por funcionarem como elemento de identificação imediata entre a telenovela e o filme.

O "senso de cinema" de Dionísio Azevedo na adaptação de Os Miseráveis para o vídeo recebeu elogios na "Bolsa de Valores do Rádio e TV", da revista *Radiolândia*. Assim como Líbero Miguel, produtor das telenovelas David Copperfield e Irmãos Dombey, recebia elogios pela "veracidade dos detalhes de suas apresentações" [60].

Além de apontarem o cinema como referência direta para as telenovelas, as críticas da época nos dão uma dimensão da distância que as adaptações mantinham do texto literário. O curioso é que a comparação das telenovelas com a obra cinematográfica se faz tanto a partir de questões de linguagem -enquadramentos e movimentação de câmera- como de detalhes da caracterização de personagens e da ambientação, suficientes para garantir a associação da telenovela ao filme.

---

59 Trecho de depoimento de Lima Duarte ao IDART em 29/10/1976.
60 *Radiolândia*, 13/09/1958.

Embora a imagem cinematográfica fosse uma referência, uma maior aproximação com a linguagem do cinema estava limitada pelas câmeras pesadas e com pouca mobilidade utilizadas nas transmissões ao vivo. Décio Pignatari observa que "a forma mais moderna e dinâmica do cinema" ficou descartada das novelas dos anos 50 e início dos anos 60, que se apresentavam "como um teatro de primeiros planos e planos médios".[61] Por não terem sido gravados, obviamente não houve como assistir a esses programas. No entanto, fotografias dessas produções evidenciam a sua aproximação com o teatro. Os cenários, por exemplo, invariavelmente utilizam *trompe-l'oeils* para dar idéia de profundidade às cenas.

A referência cinematográfica, valorizada tanto pela crítica quanto pelos produtores, foi decisiva nesses primeiros anos, embora uma maior aproximação com a linguagem do cinema só se tornasse possível com a introdução do videoteipe e de equipamentos mais leves nas emissoras brasileiras, o que ocorrerá nos anos 60. Ainda que os procedimentos narrativos da televisão estejam muito distantes daqueles empregados no cinema, parece-me inegável que sua influência foi decisiva para a constituição de um repertório de histórias veiculadas pela televisão. A preferência dos adaptadores brasileiros por textos estrangeiros está diretamente relacionada ao fato de esses textos estrangeiros disporem de um referência visual através dos filmes. No entanto, antes de afirmar a hipótese, discutirei os outros motivos aventados na bibliografia disponível sobre o assunto para explicar a predominância dos textos estrangeiros nos primeiros anos da televisão brasileira.

---

61 PIGNATARI, Décio. Signagem da Televisão. São Paulo, Brasiliense, p. 81.

1.7 Herança radiofônica, direitos autorais e censura

Renato Ortiz apresenta a seguinte interpretação para o que ele define como "estratégia de adaptação de textos estrangeiros": "Ao se apropriar da literatura internacional, a novela se afastava do melodrama, compensando de alguma forma o desequilíbrio que a herança radiofônica insistia em perpetuar."[62] O afastamento dessa herança, como vimos, realmente contribuiu para que se abandonassem as telenovelas inspiradas em radionovelas e se passasse a investir nas adaptações de clássicos estrangeiros.

Por outro lado, basta observar os títulos adaptados para concluir que o afastamento do melodrama apontado por Ortiz é relativo. Quer entendamos o melodrama como o "gênero que veiculou o pranto"[63] ou, conforme Christine Gledhill[64], como histórias em que a heroína vitimizada prova que `fraqueza é força' à medida que as investidas do vilão extraem dela `talentos ocultos e virtudes desconhecidas' ", esses elementos são centrais em histórias como E o Vento Levou, Pollyana, Primavera (baseada no romance Mulherzinhas, de Louisa May Alcott) e Um Lugar ao Sol (baseada em An American Tragedy, de Theodore Dreiser), para citar apenas alguns títulos de telenovelas exibidos na segunda metade dos anos 50. Clássicos do arranca-lágrimas, todas essas histórias baseiam-se na força oculta de suas heroínas aparentemente frágeis, chame-se ela Scarlett O'Hara, Pollyana, Jo ou Alice Tripp.

A interpretação de Ortiz procura explicar o porquê da "estratégia de adaptações de textos estrangeiros", mas não tenta uma explicação para o privilégio desse tipo de texto em relação aos nacionais, que também gozavam de

---

62 ORTIZ, Renato, e outros. Telenovela, História e Produção. *op. cit.*, p. 45.
63 OROZ, Silvia. Melodrama - O Cinema de Lágrima da América Latina. Rio de Janeiro, Rio Fundo Editora, 1992, p. 13.
64 GLEDHILL, Christine. The Melodramatic Field: An Investigation.

prestígio. A apresentação do teleteatro Calunga, em 1956, marcou época e foi louvada pela crítica justamente por levar à televisão um texto de Jorge de Lima, que tratava da realidade brasileira num período em que eram raras as adaptações de obras nacionais. Assim como em 1958 a encenação de Éramos Seis, baseada no romance de Maria José Dupré, foi louvada pela "vantagem de ser obra bem brasileira, coisa que raramente acontece no vídeo local"[65].

A explicação de Renato Ortiz parece-me, portanto, insuficiente. Ela aponta a necessidade premente da televisão de se diferenciar do rádio, mas exclui um fator determinante dessa "estratégia de adaptações de textos estrangeiros": o fato de se tratar de textos que já tinham recebido tratamento visual em versões cinematográficas. Além de produzirem uma identificação da televisão com veículos mais prestigiosos, como o filme e o livro, o privilégio dessas obras representava um enorme economia de tempo e trabalho para os adaptadores e diretores.

Para justificar o grande número de adaptações realizadas nos teleteatros, Flávio Porto e Silva alega dois motivos: "a ausência de obrigatoriedade de pagamento de direitos autorais e uma certa benevolência da censura. Desta forma, desde que interessassem, as obras eram logo adaptadas e encenadas."[66] Manoel Carlos, que começou na TV nos anos 50, reconhece que o pagamento regular de direitos autorais começa com a Globo, no final dos anos 60. Sobre o período anterior, endossa as palavras de Walter George Durst sobre a questão: "Era o faroeste. Quem tirasse o revólver primeiro e atirasse, estava tudo bem. Tinha pró-forma a SBAT. Mas todo mundo sabia que a SBAT recebia o dinheiro

---

65 *Radiolândia*, 19/11/1958, p. 67.
66 PORTO E SILVA, Flávio Luiz e AMORIM, Edgard R., pesquisa citada, p. 31.

suspenderam."[70] O fato descrito por Vietri teria ocorrido em 1963, depois de a TV Record ter exibido três telenovelas baseadas em obras do mesmo autor, sem qualquer problema desse tipo.[71]

Ainda que houvesse problemas com pagamento de direitos autorais, eles eram bastante ocasionais. Visto o grande número de obras adaptadas, a censura não parece ter se constituído como um grande entrave para a adaptação, fosse de textos estrangeiros ou nacionais.

O segundo argumento de Porto e Silva refere-se à benevolência da censura, benevolência bem relativizada com o "certa". A atividade da censura na televisão não foi frequente durante os anos 50, mas existiu e ocorreu de forma bastante arbitrária, não poupando sequer Shakespeare.

Em agosto de 1958, a censura pediu que se cortassem as cenas da morte de Desdêmona e do suicídio de Otelo numa adaptação da peça de Shakespeare veiculada pelo programa "Câmera Um", da TV Paulista. O fato foi registrado por Liba Frydman na *Radiolândia* de 23 de agosto de 1958. No texto, Frydman argumentava que "os espectadores do horário [22 horas] já devem ter visto os inúmeros avisos dados pela emissora e pelo produtor de que se trata de um espetáculo impróprio para menores e pessoas de nervos fracos, e que por isso mesmo é transmitido a partir das 22 horas". Segundo a jornalista, "os responsáveis pelo programa (...) transmitiram a peça na íntegra, evitando que o ultraje à obra de William Shakespeare fosse consumado." No mesmo texto, faz um comentário que sugere a existência de uma atividade censória regular: "Que a censura não é simpática, é fato sabido por todos. Mas já que é impossível

---

[70] Depoimento de Geraldo Vietri concedido a mim em São Paulo em novembro de 1994.
[71] As telenovelas baseadas em obras de Cronin exibidas pela Record foram Anos de Ternura (1958), Anos de Tormenta (1959) e Apenas uma Ilusão (1958).

evitá-la, que pelo menos seja exercida por elementos possuidores de certo discernimento."[72]

Esse episódio não foi isolado. Em 5 de outubro de 1957, uma nota publicada na Radiolândia nos informa de outros dois casos: "A censura fez com que fosse adiada a transmissão de Juiz de Paz, de Martins Pena, em adaptação de Amaral Novaes. Primeiro foi Nelson Rodrigues, mas, como se vê, Martins Pena também não foi perdoado...."

Essas informações indicam a existência de uma atividade censória e fazem supor que os *scripts* eram submetidos à censura antes de o programa ser colocado no ar, ao vivo. Alvaro Moya, que nos anos 50 trabalhou na direção da TV Paulista e no início dos anos 60 foi diretor artístico da Excelsior, lembra que havia sempre um censor na emissora, "lá na hora, porque era ao vivo".[73]

O único caso de censura a telenovelas de que encontramos registro foi no Rio de Janeiro. OUltimo Líder, telenovela de Aparecida Menezes, foi censurada por volta de 58, quando estava sendo exibida pela TV Tupi do Rio. A telenovela tematizava os conflitos entre patrões e operários em uma madeireira da região amazônica, o que mostra que a preocupação em apresentar problemas brasileiros nesse tipo de ficção é mais antiga do que tem sido frequentemente apontada, como veremos logo mais.

Sem desconsiderar os motivos elencados por Renato Ortiz e Porto e Silva, parece-me que a melhor explicação para justificar o grande número de adaptações de textos estrangeiros está relacionada à procura, por parte do novo veículo, de um modelo visual, o que levou a televisão a se apegar às versões

---

72 *Radiolândia*, 23/08/1958, p. 65.

73 Depoimento de Alvaro Moya concedido a mim em São Paulo em novembro de 1994.

Marcos, entre outros. No cinema, nota-se também a preocupação em apresentar a realidade brasileira subdesenvolvida em filmes como O Cara de Fogo (1958), A Carrocinha (1955), A Estrada (1957), O Grande Momento (1958) e Rio, 40 Graus (1955).

Eugênio Lyra Filho corrobora o diagnóstico de Ortiz na sua coluna de 22 de março de 1958 na revista Radiolândia: "À medida que este país vai crescendo -vai ficando adulto- vai, também, desaparecendo aquele entusiasmo um pouco infantil pelas coisas de fora, pelo sabor diferente dos estrangeirismos, e em seu lugar vai surgindo a consciência do que é nosso, do valor indígena, do sabor tupiniquim também digno de nota e de louvores." Ao entrar no domínio do rádio e da televisão, observa que eles pecam bem menos nesse particular: "Fiquemos neles para louvar a progressiva integração das histórias do rádio e da televisão no ambiente e nos temas brasileiros -e para lamentar que, mesmo ao adaptar histórias singelas, essa adaptação seja feita pela metade. Ainda há poucos dias (para citar um exemplo ao acaso), o 'Teatro Walita' da TV Tupi apresentou uma história simples, humana e divertida. (...) Contava a história de um Mr. White (que tão bem poderia ser Albuquerque), que convidava para um 'drink' na 5.ª Avenida (quando poderia levar a pequena à Cinelândia). (...) Por que tanta fidelidade a esses detalhes do texto original -quando a história situada num escritório do Castelo, teria cores tão mais vívidas e expressão tão mais consistente? Não vamos ao exagero de querer adaptar Shakespeare, rebatizando Hamlet como Jurandir ou transportando a tragédia de Romeu e Julieta, de Verona, para Mimoso do Sul. Mas, um John qualquer, pode bem passar a João, um bar qualquer de Nova York pode bem vir a Copacabana. E, assim, de um

autoral e não ia para o autor, ficava para ela mesmo. Tinha uma certa esculhambação."[67]

Outro adaptador, autor, diretor e produtor prolífico nos anos 50, José Castellar, procura explicar através dos direitos autorais a predominância de textos estrangeiros nas adaptações: "Nós não podíamos adaptar peças de autores nacionais porque tínhamos que pagar os direitos autorais ou aos autores ou aos descendentes. No caso de encenações estrangeiras, as editoras fechavam os olhos porque nós estávamos divulgando a obra. É por isso também que nós adaptávamos muito filme famoso. As distribuidoras nos deixavam encenar o tema do filme sem pagarmos direito porque nós estávamos divulgando o filme. Foi por isso que o Walter George Durst fez o "Cinema em Casa", que teve tanto sucesso. Por isso tanto eu como a Heloísa Castellar e outros colegas tínhamos a preocupação de adaptarmos romances que já haviam sido filmados."[68]

No que se refere aos autores brasileiros, Durst afirma que era praxe pedir autorização: "Não me lembro de ter comprado nada. Eles deixavam, davam até de graça, porque divulgava muito."[69] O argumento da divulgação, apontado por Castellar, aplica-se perfeitamente tanto aos textos estrangeiros quanto aos nacionais.

A única referência a problemas com direitos autorais foi citado por Geraldo Vietri, mas em relação à adaptação de uma obra estrangeira. A telenovela As Chaves do Reino, baseada no livro de A.J. Cronin, foi suspensa no quinto capítulo: "O representante dele [Cronin] em Buenos Aires comunicou à SBAT aqui que ou pagava US$ 5 mil [por capítulo] ou interrompia a novela. E

---

67 Depoimento de Walter George Durst concedido a mim em São Paulo em 14/11/1994.
68 Depoimento de José Castellar ao IDART em 19/09/1988.
69 Idem à nota anterior.

cinematográficas de clássicos da literatura. Além de associar um produto desprestigiado -como a telenovela- ao cinema e a literatura; como já afirmamos, a referência cinematográfica era extremamente útil para os produtores, que aos poucos dominavam a linguagem da televisão e aprendiam a contar histórias através de imagens. A hipótese se confirma quando observamos que muitas vezes a telenovela faz referência ao título do filme, e não o do livro, como acontece, por exemplo, em Um Lugar ao Sol (mesmo título do filme, baseado no livro intitulado Uma Tragédia Americana).

1.8 O final dos anos 50: o nacionalismo

As adaptações de obras brasileiras tornam-se mais frequentes nas emissoras brasileiras a partir de 1958. Considerando que uma maior familiaridade dos adaptadores e diretores com o novo veículo tenha permitido que, cada vez mais, eles se aventurassem na adaptação de textos nacionais, o fato está associado a um fenômeno mais amplo, que ultrapassa os limites da televisão. Renato Ortiz observa que no final dos anos 50 tanto o teatro, quanto o cinema e a televisão vão tomar "a problemática nacional como o centro de sua atenção" [74] Em "A Evolução Histórica da Telenovela", Ortiz cita o exemplo do Teatro Brasileiro de Comédia, que entre 1949 e 1955 apresentou nove peças de autores brasileiros num total de cinquenta e uma, situação semelhante à do Teatro de Arena, que apresentou apenas quatro peças de autores nacionais e vinte e uma de autores estrangeiros nos seus primeiros anos de existência. A situação agora se modifica. O teatro vê surgir uma nova geração de dramaturgos, como Gianfrancesco Guarnieri, Vianinha, Jorge Andrade e Plínio

---

[74] ORTIZ, Renato, e outros. *op. cit.*, p. 49.

talento estrangeiro pode bem resultar uma história que sintamos nossa, real, humana."[75]

Curiosamente, o colunista não reivindica mais adaptações de textos nacionais, mas a criação de uma *ambientação nacional* para as histórias, mesmo as estrangeiras. Não por acaso, o artigo é intitulado "Nacionalismo e Ambientação". É justamente nessa época que começa a se esboçar a oposição entre o programa nacional e estrangeiro, assunto que se tornava central na TV brasileira. Essa tensão entre a "representação da realidade nacional" e a de uma realidade alienígena vai atravessar a história do veículo no Brasil. O "nacionalismo de ambientação" apregoado por Eugênio Lyra Filho , mais tarde será chamado de "realismo", nomes diferentes para uma mesma aspiração: a de que a televisão brasileira represente a "realidade nacional".

Em maio de 1958, o assunto volta à *Radiolândia* em artigo de outra colunista, que desta vez trata de um dos programas mais prestigiosos da época, o "TV de Vanguarda". Desta vez, opõe-se o texto estrangeiro ao nacional e a questão do "realismo", de que tratávamos, é citada: "Nos últimos tempos o 'TV de Vanguarda', programa que é hoje uma tradição no vídeo brasileiro, tem apresentado histórias realistas, escolhidas entre o melhor que o gênero oferece nos Estados Unidos, onde a influência dos escritores de TV tem marcado inclusive seu maior rival: o cinema. (...) Tudo isto é muito interessante, mas é preciso não esquecer que o Brasil também tem autores e histórias interessantes, que podem e devem ser contadas pela TV. Todos os dias deparamos com fatos que desenvolvidos dariam histórias tanto ou mais interessantes que o memorável Calunga de Jorge de Lima, adaptado para a TV por Walter George

---

75 *Radiolândia*, 22/03/1958, p. 70.

Durst, encenado em São Paulo e no Rio de Janeiro com largo sucesso de público e crítica. Por que não aproveitá-los, senhores produtores?"[76]

A mesma preocupação da colunista é expressa por Walter George Durst num artigo de 1960 em que o adaptador do "TV de Vanguarda" indica os rumos que imprimiria à televisão brasileira: "Daria um sentido eminentemente nacional às programações, por achar que, à nossa gente, interessam, sobretudo, os nossos problemas."[77]

No âmbito das adaptações, o final dos anos 50 assistiu a uma revalorização do romance brasileiro, que inclusive ganhou sua primeira superprodução em 1959 com O Guarani. A propósito da telenovela baseada no romance de José de Alencar, a revista *7 Dias na TV* publicou reportagem de página inteira louvando a iniciativa: "Infelizmente, muito poucos romances brasileiros têm merecido a atenção dos produtores de TV. Só por este aspecto já cabem grandes encômios a Vicente Sesso e Vic Maltema, pela produção de O Guarani, de José de Alencar, pela TV Paulista.[78] A reportagem elogia a preocupação com a verossimilhança na representação da época ao informar que "somente em cabeleiras foram gastos duzentos mil cruzeiros" e informa que "pela primeira vez na TV, de todo o mundo, foi realizada a filmagem autêntica da luta entre um homem e uma onça (...) conforme exigência de um dos mais dramáticos capítulos de O Guarani". Em outro veículo e a respeito de outro assunto, a questão do nacional é diretamente associada à questão da ambientação e da verossimilhança.

---

76 Trecho de texto de Liba Frydman, publicado na *Radiolândia*,,10/05/1958, p. 63.
77 In: "Walter George Durst desabafa e fala sobre a TV brasileira", revista *Nossa Voz*, 14/07/1960.
78 Revista *7 Dias na TV*, 30/03 a 05/04/1959, ano VII, n.° 344.

1.9 A TV Cultura e o romance brasileiro

A ampliação do alcance do veículo no final dos anos 50 e a opção das emissoras por uma programação mais popular, baseada em adaptações de radionovelas latino-americanas, coincidiu com a primeira tentativa de segmentação das emissoras, que procuravam manter o antigo público da televisão, a quem os dramalhões latino-americanos continuavam impalatáveis. A criação da TV Cultura, em São Paulo, em 1960, é uma resposta a essa diversificação do público.

Os objetivos da emissora, pertencente às Emissoras Associadas, de Assis Chateaubriand, era atender ao público "de bom gosto" com uma programação "mais qualificada". É nessa emissora que se concentram as adaptações de obras brasileiras no início dos anos 60. A partir de 1961, a Cultura passa a exibir uma série de telenovelas baseadas em obras nacionais. Clarissa (1961) abre a série e pela primeira vez adapta uma obra de Érico Veríssimo que, a partir daí, junto com Jorge Amado, seria um dos autores contemporâneos preferidos para adaptações. A primeira adaptação de uma obra de Jorge Amado para a TV data também de 1961, quando Gabriela, Cravo e Canela foi produzida pela Tupi do Rio.

A série prossegue com versões de obras já adaptadas anteriormente, como A Muralha (1962) e Amor de Perdição (1965). De Joaquim Manuel de Macedo, a emissora desta vez adapta O Moço Louro (1965). Autores até então ausentes do vídeo, como Afrânio Peixoto e Paulo Setubal também têm suas obras Sinhazinha e O Príncipe de Nassau adaptadas em 1962.

As adaptações de obras nacionais também aparecem com mais frequência em outras emissoras. Helena, de Machado de Assis, chegava pela terceira vez à televisão em 1961, na TV Paulista, com adaptação de Walter

Avancini. A Tupi do Rio, em 1961, mostrava uma nova versão de Senhora. Outra obra de José de Alencar, O Tronco do Ipê, pela primeira vez era levada ao vídeo em 1963 na TV Paulista e, em 1964, uma segunda adaptação da mesma obra foi produzida pela TV Rio sob o título de Sonho de Amor. Esta última, adaptada por Nelson Rodrigues, foi produzida pela TV Rio e transmitida em São Paulo pela TV Record. Provavelmente foi a primeira adaptação exibida em capítulos diários.

Apesar dessa revalorização das obras nacionais, as telenovelas adaptadas de obras estrangeiras ainda prevalecem, embora tornem-se mais raras as adaptações dirigidas ao público infanto-juvenil. Tatiana Belinky e Júlio Gouveia deixam a televisão em 1963, e a Tupi, líder de audiência, abandona a produção sistemática desses programas. Em 1967, alguns *scripts* de Tatiana Belinky, como O Jardineiro Espanhol e O Pequeno Lord, são reciclados e ganham segunda versão na emissora, desta vez com direção de Antônio Abujamra.

O personagem Don Peponne, de Guareschi, sucesso nos anos 50, retorna ao vídeo em A Volta de Dom Camilo (1961), com *scripts* de Walter George Durst. O Príncipe e o Mendigo, de Mark Twain, recebe duas versões na Excelsior: em 1963 e em 1968. Também na Excelsior, Felipe Wagner transpõe para o vídeo A Ilha do Tesouro (1963), a clássica história de aventuras de Stevenson com direito a piratas e disputas por um tesouro escondido. A Paulista dedica-se a obras de Charles Dickens: Oliver Twist, que ganha sua segunda versão em 1960, Grandes Esperanças (1962), O Velho Scrooge (1963), baseada em Um Conto de Natal, e O Conde de Suffolk (1964).

As adaptações voltadas para o público adulto continuam a privilegiar obras anteriormente transformadas em filmes, como O Diário de Anne Frank (Tupi/Rio, 1960), Imitação da Vida (Record, 1960), Ana Karenina (Tupi/SP,

1960), Adeus às Armas (Tupi/Rio, 1961), todos títulos de obras que deram origem a filmes de grande sucesso dos anos 40, 50 e 60 que chegavam à TV em forma de telenovela.

As telenovelas originais voltam a frequentar o vídeo e também procuram retratar a tal realidade nacional. "Não eram só adaptações de obras estrangeiras. A Aparecida (Menezes) tinha quase sempre temas brasileiros, passados no Amazonas, em Goiás. Agora, a Ilza gostava de fazer umas cenas gaúchas, porque ela era gaúcha. Nós fizemos uma obra gaúcha muito famosa, que foi um sucesso tremendo; eu passava o dia inteiro de bombachas."[79] O depoimento do ator e diretor Herval Rossano reitera o que procuramos mostrar anteriormente e está presente tanto nos depoimentos de adaptadores quanto em artigos publicados na época: a preocupação em "retratar a realidade brasileira" através da televisão é uma aspiração que remonta a um período muito anterior à exibição de Beto Rockfeller, telenovela de 1968, frequentemente apontada como marco inicial do "realismo" na TV brasileira. A tensão entre o nacional e o estrangeiro e o desejo de representação de problemas brasileiros através das telenovelas já está claramente delineado ainda nos anos 50.

Essa tensão vai se acirrar ao longo da década de 60 com visível vantagem para o produto estrangeiro. A programação das emissoras se internacionaliza, abrindo cada vez mais espaço para as produções estrangeiras. No que diz respeito à telenovela, a produção estará concentrada em adaptações de *scripts* de telenovelas latino-americanas. Essa produção será centralizada nos escritórios de empresas multinacionais, como a Colgate-Palmolive e a Gessy Lever, como veremos no próximo capítulo.

---

79 Depoimento citado em A Telenovela no Rio de Janeiro 1950-1963, p. 92.

CAPITULO 2

1963-1975: MELODRAMA, PASTICHE E SUPERPRODUÇÕES

2.1 A televisão se populariza

Alterações profundas ocorrem na televisão brasileira no início da década de 60. A introdução dos equipamentos de videoteipe nas emissoras, a partir de 1960, é decisivo para modificar o modo de produção e exibição dos programas e redefinir a relação entre o veículo e seu público[80]. A rápida ampliação do número de telespectadores acarretou alterações significativas na programação das emissoras, que procuram adequar-se ao gosto da crescente massa telespectadora. Essas alterações tornam-se mais perceptíveis principalmente a partir de 1963 e repercutem inclusive no perfil das obras adaptadas para as telenovelas.

A televisão deixava de ser um "veículo de elite" e se popularizava. A modificação do perfil do público telespectador, menos exigente em relação à TV, era acompanhada por alterações na programação das emissoras, que adotam as telenovelas como seus carros-chefes.[81]

Se no início dos anos 50 as telenovelas baseadas nos melodramas radiofônicos mostraram-se inadequadas ao público seleto da televisão e

---

80 Há controvérsias sobre a primeira ocasião em que o videoteipe foi utilizado no Brasil; há registros de que a encenação de Hamlet, no "TV de Vanguarda" da Tupi, teria sido o primeiro programa a ser gravado em videoteipe; outros registros indicam que as transmissões da inauguração de Brasília marcaram o início da utilização desse equipamento.

81 Os anos 60 começam com 598.000 aparelhos de TV em uso no Brasil. Em 1965, já são 1.993.000. Em 1969 há 3.932.000, registrando um aumento de 557% no período 1960-1969, segundo dados da ABINEE.

mantiveram-se afastadas do vídeo praticamente ao longo de toda a década, agora o gênero torna-se cada vez mais estratégico na programação das emissoras, em detrimento dos teleteatros, que por sua vez entram em declínio e desaparecem em 1967.[82] As telenovelas passam, inclusive, a ocupar horários até então reservados àqueles programas. Como observam José Mario Ortiz Ramos e Silvia H. Borelli, "o teleteatro, que desfrutava de uma aceitação inquestionável entre os produtores, rapidamente é deixado para segundo plano, até desaparecer completamente como proposta viável para se atingir o grande público." [83]

O grande público, de fato, mostrava-se cada vez mais receptivo às histórias açucaradas, aos dramas exagerados e ao pastiche. É sintomático que uma antiga radionovela, O Direito de Nascer, que nos anos 40 comovera ouvintes em toda a América Latina, tenha despertado a primeira comoção generalizada causada por uma telenovela no Brasil. Sua exibição, em 1965, marca a crescente popularidade do veículo assim como a popularização das programações.

As adaptações também recorrem a obras mais condizentes com o gosto do novo público da televisão, com histórias de tempero melodramático cada vez mais pronunciado. Clássicos da literatura internacional ainda inspiram algumas telenovelas, como Ana Karenina, de Tolstói, e Adeus às Armas, de Hemingway, mas o melodrama comparece cada vez com mais frequência. Histórias de órfãos que descobrem a identidade da mãe no tribunal (A Ré Misteriosa, Tupi, 1966), bebês trocados no nascimento (Somos Todos Irmãos, Tupi, 1966), mulheres que se prostituem por acreditar que o homem amado foi

---

[82] Em 1964, quando o "TV de Vanguarda" estava em pleno declínio, o *slogan* do programa era "Gente de Classe quer Programas de Classe", revelador da situação do programa no panorama geral da programação da TV, que se popularizava e se dirigia a um público muito mais amplo que o do teleteatro nos anos 50.

[83] *op. cit.*, p. 63.

morto na guerra (A Ponte de Waterloo (Tupi/SP, 1967), povoam as adaptações. O romance O Ébrio, de Gilda de Abreu, o representante nacional mais fiel ao modelo melodramático latino-americano também vira telenovela da TV Paulista, em 1965, marcando o triunfo do gênero também nas adaptações.

Na origem de todas essas transformações está a chegada do videoteipe ao Brasil, assunto de que trataremos a seguir.

2.2 Videoteipe e internacionalização

A introdução do videoteipe, aparelho que permite a gravação de imagens para sua posterior exibição, significou virtualmente o fim da TV ao vivo no Brasil. O novo equipamento possibilitou uma maior capacidade de planejamento da produção dos programas, repercutiu na programação das emissoras e provocou alterações significativas na narrativa das telenovelas, que inclusive passaram a ser veiculadas em capítulos diários.

Décio Pignatari define bem as repercussões do videoteipe sobre a linguagem da telenovela: "Graças ao teipe foi que o teleteatro virou telenovela... O teipe é um instrumento de alta definição, com foco profundo de fotografia, que usa muito a retícula e que por isso mesmo é mais adequado aos primeiros planos e aos planos médios. Ele exigiu um outro enquadramento de câmera, e consequentemente outra postura do ator. Com a câmera quase que centrada só no rosto, foi preciso definir a fala. Ela deixa de ser literária, passa a ser mais solta, descontraída, no tom coloquial."[84]

---

84 PIGNATARI, Décio. "A Telenovela Faz Vinte Anos", *Jornal da Tarde*, 23/07/1983.

Ou seja, a possibilidade de utilização de mais primeiros planos e *close-ups* significava um passo decisivo em direção ao estabelecimento de uma linguagem televisiva. Ao se aproximar do rosto do ator, a câmera passava a revelar emoções mais a partir de expressões faciais do que de gestos. Com a aproximação, as falas tornavam-se menos grandiloquentes e podiam ser ditas em tom mais baixo. Assim, a linguagem da televisão se afastava dos planos mais abertos, anteriormente predominantes e que a aproximavam bastante da linguagem teatral, uma vez que colocava o telespectador a uma distância da cena muito semelhante à do espectador de teatro.

Com a possibilidade de gravação, as cenas podiam ser refeitas. Isso contribuía para uma maior coesão da narrativa, uma vez que abria a possibilidade de maior planejamento das histórias. Contribuía também para a agilidade da narrativa, já que os cortes tornavam-se mais frequentes. Assim, os núcleos dramáticos podiam diversificar-se mais, uma vez que não havia mais a restrição imposta pelo corte de uma cena de um estúdio para outra cena em outro estúdio. As cenas gravadas podiam agora ser intercaladas à vontade, desenrolando-se nos mais diversos espaços.

As telenovelas, até então restritas aos estúdios, podiam agora recorrer mais a gravações em ambientes externos, liberando-se dos cenários que também contribuíam para aproximá-la, visualmente, do teatro.

A TV brasileira tornava-se também mais permeável à produção internacional. Nos anos 50, as emissoras restringiam-se à exibição de programas nacionais, realizados ao vivo. As exceções ficavam por conta de um ou outro horário reservado a filmes estrangeiros. Com o videoteipe, programas produzidos por emissoras estrangeiras, principalmente norte-americanas, podiam ser comprados e exibidos aqui. Praticamente ausentes nos anos 50, em

1969 os programas estrangeiros chegam a responder por 43% dos programas exibidos pelas emissoras brasileiras.[85]

A possibilidade da gravação de programas implicava uma maior centralização da produção nas chamadas "cabeças de rede", que passavam a fornecer programas prontos para as estações regionais do mesmo grupo[86], como observa Sérgio Caparelli em Televisão e Capitalismo no Brasil. Essa centralização reproduzia em âmbito local a situação do mercado internacional de televisão. É na década de 60 que as grandes agências de publicidade e os grandes patrocinadores (Colgate-Palmolive, Kolynos, Gessy Lever), concentrados nos EUA, passam a exportar programas e a promover o intercâmbio de autores de telenovelas e de textos entre países da América Latina.

De fato, a introdução do videoteipe coincide com a exibição de séries e programas estrangeiros antes inexistentes na programação das emissoras, inaugurando um período de intensa "americanização" e "latino-americanização" das programações das emissoras brasileiras.

O videoteipe possibilitou a telenovela diária, com capítulos previamente gravados e exibidos ao longo de toda a semana. A principal consequência disso foi a introdução da "programação horizontal" na TV brasileira, que facilitaria a fixação e a expansão da audiência das telenovelas. As telenovelas deixavam de ser exibidas, por exemplo, às quartas e sextas, ou terças e quintas, para serem exibidas de segunda a sexta, sempre no mesmo horário. "Quando você fazia uma

---

85 Dados de Joseph Straubhaar publicado no artigo "Estimulating the Impact of Imported versus National Television Programming in Brazil", publicado em *Studies of Communication*, Ablex Press, 1985. Citado por José Mario Ortiz Ramos e Silvia H. S. Borelli, *op. cit.*, p. 64.

86 No final dos anos 50, as Associadas tem emissoras instaladas no Rio, São Paulo, Belo Horizonte (TV Itacolomi), Porto Alegre e Brasília.

telenovela como a Tupi fazia, ela montava um cenário e terminava aquele capítulo da novela e ela tinha que desmontar o cenário. Então ela fazia segunda, quarta e sexta, ou então terças e quintas. A dona de casa esquecia ou perdia o capítulo. Quando entrou o videoteipe, você montava esse cenário e gravava tudo na segunda-feira. Você pegava e fazia horizontal. Foi quando a telenovela entrou na faixa."[87]

O depoimento de Alvaro Moya, diretor artístico da Excelsior à época da introdução do videoteipe e das primeiras telenovelas diárias, nos dá a dimensão das consequências da introdução do videoteipe na TV brasileira, que implicou alterações profundas na programação das emissoras. Se até então era difícil manter a pontualidade no horário de exibição dos programas, diretamente afetado pelos imprevistos dos programas ao vivo, com o material pré-gravado era possível fixar o horário da entrada dos programas no ar e criar as chamadas "faixas", que ainda hoje orientam a programação das várias emissoras. No que se refere à produção dos programas, o equipamento racionalizava a produção das telenovelas, que tinham vários capítulos gravados num só dia, evitando a mobilização e desmobilização dos vários profissionais envolvidos, a montagem e a desmontagem dos cenários a cada capítulo. O videoteipe, assim, contribuía também para a fixação do público com a criação de hábitos de audiência.

O videoteipe, no entanto, não começa a ser utilizado simultaneamente em todas as emissoras e em todos os programas. A Excelsior será a primeira a utilizar com mais frequência os novos equipamentos, conforme lembra Geraldo Vietri: "A Tupi sempre foi uma emissora pobre. Então, embora tivesse o videoteipe, nem tudo que se fazia era com tape. Era ao vivo porque, por

---

87 Depoimento de Alvaro Moya concedido a mim.

exemplo, muitos trabalhos na Tupi não podiam ser montados, editados. Porque não era o sistema de hoje que você aperta três botões e acabou. Cortava a fita, emendava a fita... E a fita custava muito caro. Na época estreou uma novela no 9 que o Avancini dirigiu. Conversando depois com o Cassiano [Gabus Mendes], ele falou assim: `Vietri, sabe quantos cortes o Avancini fez nesse capítulo? Setenta e dois corte.' A nós era permitido dois, três, quatro no máximo. Então, vamos fazer ao vivo e pronto."[88]

2.3 A "latino-americanização" das telenovelas

A relação entre anunciantes e telenovelas estreita-se bastante nos anos 60. Se ela já era próxima nos anos 50, quando esses programas eram exibidos em horários que levavam os nomes dos patrocinadores ("Romance Kolynos", "Teatro de Novela Coty", etc), no início da década de 60, grandes empresas como a Colgate-Palmolive e a Gessy Lever passam a investir diretamente na produção e na distribuição de telenovelas nos países da América Latina. Em 1964, a Colgate-Palmolive cria um escritório no Brasil e envia a cubana Glória Magadan para supervisionar o trabalho de adaptação de telenovelas latino-americanas para as emissoras brasileiras.

Os escritores e adaptadores, que até então gozavam de relativa liberdade para a escolha das obras que seriam adaptadas para o vídeo, agora subordinam-se aos *scripts* recolhidos em diversos países da América Latina e enviados para serem traduzidos e adaptados no Brasil. Walter George Durtst, que no "TV de Vanguarda" gozava de toda a liberdade para escolher as obras que adaptaria para o vídeo, em 1964 é contratado pela Colgate-Palmolive para adaptar

---

88 Depoimento de Geraldo Vietri concedido a mim.

originais argentinos, mexicanos e cubanos: "Eu passei quatro anos na Colgate adaptando novelas mexicanas. Sempre grandes sucessos. Porque eu não teria coragem, pessoalmente, de entrar nesse esquema melodramático, de que ele não é filho de fulano, mas de sicrano. Mas eu era garantido lá por eles."[89]

As telenovelas compradas e adaptadas pela Colgate-Palmolive eram exibidas nas diversas emissoras. Muitas vezes os *scripts* originais eram entregues diretamente às emissoras e distribuídos entre os profissionais contratados por elas para a realização da adaptação: "Eles compravam e davam os *scripts*. Por exemplo, na Tupi, quem vai traduzir? quem vai adaptar? o Vietri? Então davam aquele monte de capítulos em castelhano para mim, para o Syllas [Roberg], para a Ivani [Ribeiro], para o Dionísio [Azevedo]. Nós traduzíamos e adaptávamos. Mas eram cópias dessas novelas mexicanas."[90]

A cubana Glória Magadan era quem coordenava toda a operação de captação, tradução e adaptação na Colgate-Palmolive. Entre os principais autores desses originais estão os argentinos Alberto Migré, autor da primeira telenovela diária, 25499 Ocupado, Félix Caignet, Manuel Muñoz Rico e Abel Santa Cruz.

A criação da telenovela com capítulos diários, viabilizada pelo videoteipe, resultou de uma iniciativa do *house-organ* da Colgate-Palmolive no Brasil. Segundo Alvaro Moya, a proposta de se realizar a primeira telenovela diária foi feita à Tupi, que não aceitou. "Aí, o Edson Leite [diretor artístico da Excelsior] topou e entrou com a novela. Com a terceira novela, que era A Moça que Veio de Longe, começou. E até hoje está essa merda aí no ar. Quer dizer, armou esse tipo de horizontalização da telenovela, porque aí colocou a novela das oito -aí ela fez

89 Depoimento de Walter George Durst concedido a mim.
90 Depoimento de Geraldo Vietri.

sucesso; fizeram uma mais cedo, às sete -fez sucesso; fizeram uma das seis, fez sucesso..."[91]

A latino-americanização da telenovela abriu brechas também para a adaptação de radionovelas brasileiras para o vídeo, como Renúncia, Marcados pelo Amor e Fatalidade, de Oduvaldo Viana, e Banzo, de Amaral Gurgel.

As telenovelas adaptadas de textos literários rapidamente se adequam aos novos padrões estéticos e de produção das telenovelas. Em 1961, a Tupi carioca utiliza o videoteipe na primeira adaptação de Gabriela, Cravo e Canela. A versão de Nelson Rodrigues para O Tronco do Ipê, intitulada Sonho de Amor, é exibida em capítulos diários em abril e maio de 1964. À medida que assumem a posição de carro-chefe das programações das emissoras, as telenovelas desfrutam de mais recursos de produção. A Excelsior é a emissora que, por hora, canaliza mais investimentos para o gênero, realizando as primeiras superproduções. Surgem também as telenovelas-pastiche, que reúnem personagens de várias obras literárias numa mesma história.

2.4 Superproduções e pastiche

Entre as superproduções da Excelsior, que desde o início elegera a telenovela como carro-chefe de sua programação, destaca-se As Minas de Prata, adaptação de Ivani Ribeiro para o romance de José de Alencar: "Anunciada como `uma colossal obra-prima da televisão brasileira', As Minas de Prata coloca-se entre os maiores espetáculos que a televisão brasileira logrou produzir. Uma vez mais a Vera Cruz foi palco de uma cuidadosa reconstituição

---

91 Depoimento de Alvaro Moya.

histórica. Custosos cenários erguiam-se recriando a época descrita originalmente por Alencar. Afora a beleza do espetáculo, o mais importante foi que a união de um clássico da literatura nacional e uma telenovelista impuseram-se no vídeo, conquistando índices de audiências superiores aos dramalhões estrangeiros."[92]

As Minas de Prata, exibida entre novembro de 1966 e julho de 1967, de segunda a sábado, foi substituída no mesmo horário por O Tempo e o Vento, outra superprodução com 210 capítulos, dividida em três partes -"A Fonte", "Ana Terra" e "Capitão Rodrigo"- para as quais foram utilizados três elencos diferentes. No horário das 19h30, estreara em fevereiro de 1967 O Morro dos Ventos Uivantes, com adaptação de Lauro Cesar Muniz. Em julho de 1968, A Muralha, de Dinah Silveira de Queirós tem sua quarta versão para o vídeo em mais uma superprodução da Excelsior com 216 capítulos. Ao contrário da primeira versão, de 1954, em que a autora aparecia no vídeo para contar as cenas de batalha, desta vez a telenovela contava com a possibilidade de gravação de cenas externas para imprimir mais naturalismo à narrativa.

O grande investimento da Excelsior nesses programas fazia parte do projeto da emissora, caracterizado por Alcir Henrique da Costa como um projeto de integração ao nacionalismo presente na política dos anos 60[93]. Segundo Wallace Cochrane Simonsen Neto, filho de Mário Wallace Simonsen, proprietário da emissora, havia na Excelsior a intenção de se "criar uma televisão brasileira, basicamente brasileira", o que certamente justifica os investimentos nessas adaptações de obras brasileiras, assim como em programas como "Brasil Ano 60", dedicado à música e a cantores brasileiros e

---

92 PORTO E SILVA, Flávio Luiz e AMORIM, Edgard Ribeiro, pesquisa IDART, lauda 237.
93 COSTA, Alcir Henrique da. "Rio e Excelsior: Projetos Fracassados", in: Um País no Ar - História da TV Brasileira em 3 Canais, São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 157.

apresentado por Bibi Ferreira, e "Teatro 9", que apresentava peças escritas ou adaptadas por Gianfrancesco Guarnieri, Vianinha, Jorge Andrade, Walter George Durst, entre outros.[94]

Alvaro Moya, diretor artístico da emissora, resume assim o projeto da Excelsior: "O sonho da TV Excelsior era ser um *network* e eu vim organizar a TV Excelsior para ser a primeira rede brasileira. Então a TV Excelsior já entrou com uma programação nacionalista, brasileira, tudo com música brasileira, já prevendo que ela ia ter uma estação no Rio." [95]

O "nacionalismo" da Excelsior dividiu com o nacionalismo da época o gosto pela internacionalização. Ao mesmo tempo em que a emissora investia em programas de temática brasileira, a programação cada vez mais abria espaço para a exibição de séries, filmes e telenovelas estrangeiras. Como vimos, a emissora é a primeira a exibir no Brasil produções da Colgate-Palmolive.

A Excelsior implantava uma linha de programação que, com algumas modificações, mais tarde seria adotada pela TV Globo, que já estava em funcionamento desde abril de 1965. A emissora, com alcance ainda limitado ao Rio de Janeiro, apresentou no seu primeiro ano de existência uma única telenovela adaptada do famigerado romance A Moreninha, que pela terceira vez recebia versão para a TV. No ano seguinte, exibiu telenovelas em que personagens de várias obras literárias eram reunidos em uma mesma história. Algumas dessas telenovelas-pastiche são assinadas por Glória Magadan.

Em 1966, a emissora exibe A Mulher que Amou Demais, inspirada em Ana Karenina, de Tolstói, Eu Compro Essa Mulher (adaptação livre de Glória

---

94 COSTA, Alcir Henrique da, *op. cit.* p. 157.

95 Depoimento de Alvaro Moya concedido a mim em novembro de 1994.

Magadan para OConde de Monte Cristo), e O Sheik de Agadir (em que Magadan mistura personagens de Taras Bulba, de Gogol, e O Sheik, de E. M. Hull). Nesses três casos, assim como em A Sombra de Rebeca, de 1967, a referência à obra literária ou ao filme não está explícita nos títulos, que vêm modificados. Nessa última telenovela, a japonesa Suzuki, da ópera Madame Butterfly, de Puccini, protagoniza uma história baseada no romance Rebeca, de Daphne du Maurier, famoso pela versão cinematográfica de 1940.

Se as adaptações até então quase sempre preservavam o título da obra original e procuravam manter a integridade do enredo, as telenovelas de Glória Magadan instituem o elemento do pastiche sem, contudo, deixar de fazer referência ao personagem literário/cinematográfico.

2.5 Glória Magadan e a "antinovela" nacional

A presença de Glória Magadan no Brasil gerou animosidade entre os escritores e adaptadores da época, que viam suas telenovelas como antípodas do que sempre quiseram imprimir à telenovela brasileira, que deveria dar conta de representar a realidade nacional. As referências a Magadan sempre são acompanhadas de acusações de falta de "realismo" aos seus trabalhos, invariavelmente ambientados em lugares exóticos, como o deserto do Saara, o Oriente, ou a Europa mediterrânea e protagonizados por sheiks, condes e rainhas.

Magadan passou à história da TV como modelo negativo do que deveria ser a telenovela brasileira, principalmente depois que Beto Rockfeller transformou-se em grande sucesso ao contar a trajetória de um anti-herói que

se movia numa paisagem urbana utilizando diálogos que se aproximavam muito da fala cotidiana.

O nome de Magadan também está associado a esse breve período na segunda metade da década de 60 em que as telenovelas latino-americanas invadiram as emissoras brasileiras. Aparecida Menezes, que escreveu várias telenovelas para a TV Tupi do Rio no final dos anos 50 e início dos anos 60, descreve esse período como "a época do autor estrangeiro": "(...) eles trouxeram a Glória Magadan, e aí se instalou a época do autor estrangeiro. Todos queriam autor estrangeiro; foi a `febre do autor estrangeiro'. A Tupi andou até importando novelas, as `telelágrimas', como eles chamavam."[96]

Os depoimentos sobre Glória Magadan invariavelmente a condenam pela realização de telenovelas com histórias excessivamente inverossímeis. "Absolutamente ridículas", segundo Dias Gomes, que, sob o pseudônimo Stela Calderón, realizou em 1969, na Globo, uma adaptação de A Ponte dos Suspiros, de Michel Zevaco. Segundo Ismael Fernandes, a telenovela, "bem ao estilo dos folhetins supervisionados por Glória Magadan" a certa altura distanciou-se bastante do romance e "passou a discutir problemas políticos". [97] Walter George Durst, que trabalhou com Glória Magadan na Colgate-Palmolive vai na mesma linha de Dias Gomes: "Ela era minha chefe lá. Uma boboca. (...) Era uma senhora

---

[96] Depoimento de Aparecida Menezes reproduzido em A Telenovela no Rio de Janeiro 1950-1963, *op. cit.*, p. 84. Aparecida Menezes começou carreira em agências de publicidade, primeiro na MacCann-Ericsson, onde fez um curso sobre televisão, e depois na Thompson. Mais tarde foi para a Rádio Tupi, onde escrevia radionovelas. Em 1958, passou também a escrever telenovelas para a Tupi do Rio. A primeira foi O Preço de um Erro, que "falava de uma família milionária que dominava uma cidade do interior. Essa família praticamente tinha direito de vida e morte sobre as pessoas. (...) Naquela época a censura brigava, mas a gente escrevia assim mesmo." Apesar de não haver nenhum registro de adaptação realizada por Menezes, sua curta carreira demonstra a preocupação com a abordagem de temas brasileiros em telenovelas que ela também escrevia e eventualmente editava. Da Tupi, Menezes passou pela Bandeirantes e depois transferiu-se para a Globo, por volta de 1965, onde foi chefe de elenco.

[97] FERNANDES, Ismael. *op. cit.*, p. 123.

que se julgava grande doutora naquilo, mas era tudo bobagem. Eu me lembro que a primeira novela que eu tentei fazer, vinda da Argentina, chamava-se A Cor da Tua Pele. Era um negócio de preto e branco, um branco que se apaixonava por uma negra. (...) Então eu bolei que um dos apaixonados pela preta seria por exemplo um português. Ela disse que não, que não podia botar minoria. Depois o Vietri fez Meu Rico Português, que foi um grande sucesso. Quer dizer, ela era cheia de regrinhas burras, atrapalhava muito." [98]

Mas há quem, como Fábio Sabag, atribua a ela o mérito de forçar uma maior aproximação das telenovelas brasileiras com temáticas locais: "Para muitos a entrada da Glória Magadan como autora de telenovelas foi um mal, mas para mim foi um bem, porque ela extrapolou de tal ordem, ela foi tão desvairada, tão louca, que de repente se fez necessário parar e procurar uma dramaturgia nacional."[99]

A presença de Glória Magadan representa, portanto, um abandono da telenovela "romântica" em favor da "realista", como se passou a caracterizar a telenovela brasileira, o que inclusive lhe atribuiria uma distinção de valor em relação às suas congêneres produzidas em outros países latino-americanos.

Em 1973, Janete Clair, uma das principais herdeiras do estilo Magadan, descreve essa passagem como uma aproximação entre a telenovela e o romance moderno: "A telenovela, hoje, tem pouco a ver com as de cinco anos atrás, que eram lineares, desenvolviam-se em torno de uma história só (...). O maniqueísmo, a divisão dos personagens em bons e maus, era uma característica e as histórias, de um modo geral, abordavam problemas que

---

98 Depoimento de Walter George Durst concedido a mim.

99 Depoimento de Fábio Sabag in A Telenovela do Rio de Janeiro 1950-1963, *op. cit.*, p. 104.

pouco têm a ver com o mundo de hoje. Atualmente, no que diz respeito à forma, a telenovela se aproxima mais do romance moderno. A ação não se desenvolve unicamente em torno de uma história, mas de várias e de uma complexidade às vezes muito grandes. Por outro lado, todos os personagens, positivos ou negativos, passaram a ter qualidades e defeitos, como todo mundo."[100]

Walter George Durst, para quem "a televisão nasceu muito alienada", tendo demorado muito para o veículo "chegar perto da realidade brasileira", também utiliza uma comparação literária para definir as alterações do gênero: " Eu mesmo adaptei (telenovelas) da Argentina, do México, até chegar naquele período da novela das 10 da Globo, que eu chamo de período da *nouvelle vague*. Ali, de fato, começou a surgir a novela brasileira mesmo."[101]

Nos depoimentos, é constante a afirmação da telenovela nacional. A aspiração que, como já apontamos, se manifestava desde a década de 50, ficou temporariamente suspensa durante os anos 60, quando se assistiu a uma intensa internacionalização da TV brasileira. Será nos anos 70 e principalmente através das telenovelas produzidas na Rede Globo que essa aspiração ao nacional vai se concretizar, como veremos no próximo capítulo.

---

100 CLAIR, Janete, in: "A Arte Popular das Novelas", entrevista à revista *Veja*, 24/01/1973.

101 DURST, Walter George, em depoimento concedido a mim em novembro de 1994.

CAPITULO 3

1975-1995: LITERATURA BRASILEIRA PARA MILHÕES

3.1 O auge da literatura brasileira

A Globo, que até o início dos anos 70 seguira a linha "desvairada e louca de Glória Magadan, exibindo adaptações de telenovelas latino-americanas da Colgate-Palmolive e adaptações de obras estrangeiras, passa, a partir de 1973, a investir em telenovelas originais de temática brasileira e, a partir de 1975, em telenovelas adaptadas de clássicos da literatura brasileira.

Essa guinada para o nacional, antiga aspiração dos escritores e adaptadores de telenovela, vai produzir alterações significativas no universo das adaptações literárias. Como vimos, nos anos 50 e 60, as adaptações privilegiaram as obras estrangeiras e eram exibidas de maneira assistemática pelas diversas emissoras em funcionamento. A situação se modifica radicalmente a partir de 1975. Até então, a cada adaptação de texto brasileiro correspondiam três adaptações de obras estrangeiras. Agora, a mesma proporção favorece os textos nacionais e as telenovelas adaptadas concentram-se numa única emissora, a Globo.

Para modificar sua programação, a Globo contratou vários diretores e adaptadores da Excelsior (Walter George Durst, Walter Avancini, Lauro Cesar Muniz, Manoel Carlos), Record (Vicente Sesso, Marcos Rey, Benedito Ruy Barbosa) e TV Tupi (Sílvio de Abreu, Cassiano Gabus Mendes, Bráulio Pedroso, Janete Clair, Teixeira Filho, Walter Negrão). Além de atores e atrizes, contratou

das outras emissoras os homens-chave da administração, como Walter Clark (que vinha da TV Rio) e José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (da Excelsior).

A experiência desses profissionais, vários deles veteranos da televisão e com passagem por diversas emissoras, foi fundamental para a rápida constituição da novela com o chamado "padrão global". A Globo investiu também em novos nomes, como Gilberto Braga, que adaptou as primeiras telenovelas do horário das seis, e Janete Clair que, apesar de ter passado pelo rádio, consagrou-se como uma das principais escritoras de telenovelas com enredos mirabolantes ambientados em cenários brasileiros. A Globo também trouxe para a televisão dramaturgos reconhecidos, como Dias Gomes, Jorge Andrade, Chico de Assis e Bráulio Pedroso.

Com isso, a emissora reunia *know-how* para investir num produto de retorno certo, as telenovelas, que nos anos 60 provaram ter imensa aceitação popular. Além disso, associava a esse produto, de maneira sistemática, o prestígio de grandes escritores e grandes obras e de profissionais associados ao teatro e à literatura. Com uma visão rigorosamente empresarial de sua programação, a emissora associa a antiga fórmula do teleteatro à bem-sucedida experiência da Excelsior nas superproduções de telenovelas baseadas em clássicos da literatura nacional.

As principais novidades introduzidas pela Globo consistiam em maior racionalização da produção e na capacidade da emissora de dialogar e fazer concessões ao governo, sem descuidar de seus interesses empresariais. Essa racionalização implicava um esquema industrial de produção e difusão dos seus produtos. Nesse esquema, era fundamental que o telespectador reconhecesse facilmente os programas que a emissora oferecia. A Excelsior criara a programação horizontal, com a instituição de faixas de horários. A Rede Globo

levou às últimas consequências essa divisão da programação em faixas. Investindo na criação de uma identidade própria para cada faixa, passou a dedicar um horário só para adaptações (18h), outro para comédias românticas (19h), outro para dramas românticos (20h) e um quarto para histórias de temática social (22h).

Além disso, a emissora contava com uma conjuntura extremamente favorável: a possibilidade de exibir um mesmo programa simultaneamente para todo o país. Isso permitia a difusão de sua programação entre um público de dimensões e heterogeneidade inéditas.

3.2 A criação da "Faixa Nobre"

Em 5 de maio estréia Helena, romance de Machado de Assis adaptado para o vídeo por Gilberto Braga e dirigido por Herval Rossano. A telenovela marcava o início de uma nova faixa de horário, sugestivamente batizada como "Faixa Nobre", destinada à adaptação de clássicos da literatura brasileira. Essas telenovelas ocupavam o horário das 18h15, anteriormente destinados à exibição de séries estrangeiras. Helena foi ao ar na mesma época em que Gabriela estava sendo exibida às 22h.

A adaptação desses romances brasileiros foi saudada pela crítica Helena Silveira: "Enfim, a televisão brasileira descobriu seu ovo de Colombo (...) Textos de romancistas de verdade funcionam bem melhor do que a imaginação solta de um antigo radialista que passou da radionovela para a telenovela levando todos os cacoetes de um tempo em que a eloquência, a verborragia, não eram

apelação ou distorção, mas o único material a trabalhar."[102] No mesmo artigo, a colunista elogia também "a boa experiência da novela com a capacidade de síntese, vivendo só vinte capítulos". No caso, Helena Silveira refere-se à adaptação do romance de Machado de Assis.

Em outro artigo, Helena Silveira elogia a iniciativa da emissora de criar trilhas sonoras originais para as telenovelas lançando mão de artistas da música popular brasileira. Cita o exemplo de Gabriela, de cuja trilha sonora participavam músicos como Oscar Castro Neves, Dorival e Dory Caymmi, João Donato e Alceu Valença e faz uma digressão: "Houve época em que o encarregado da trilha sonora se abeberava no filme estrangeiro e o fundo sonoro das novelas, mesmo as que iam buscar o homem brasileiro em sua área rural, era miscelânea de música de cawboy (sic) americano e canções francesas acrescentadas de sons napolitanos, germânicos, enfim todas as rosas-dos-ventos musicais em que a música brasileira, mesmo, não aparecia,"[103]

O mesmo procedimento será incorporado à terceria telenovela da "Faixa Nobre", Senhora, como informa o "Boletim de Programação da Globo" de 28 de julho de 1975: "esta será a primeira telenovela das 18h15m a ter um tema musical especialmente composto para a história pelo maestro Júlio Medaglia, completado por músicas da época, num trabalho de pesquisa de Medaglia e Paulo Ribeiro". Além da criação de uma trilha sonora original, as adaptações literárias aos poucos aproximavam-se do número-padrão de capítulos e do modelo de produção das demais telenovela das emissoras. Senhora foi exibida

---

102 SILVEIRA, Helena. "O Paradoxo e o Ovo de Colombo". *Folha de S.Paulo*, "Ilustrada", 10/05/1975.
103 SILVEIRA, Helena. "O Artista Nacional Cabe em Nossa TV". *Folha de S.Paulo*, "Ilustrada", 13/05/1975.

em 79 capítulos e foi também a primeira telenovela em cores do horário das 18h15.

Os boletins de programação apresentam Helena como uma telenovela que procura "ser fiel ao universo machadiano"[104] e em relação a Senhora afirmam que "a maior parte dos diálogos da novela mantém a linguagem de José de Alencar, inclusive com a repetição das falas encontradas no livro"[105]. A adaptação de O Noviço já seguira outra orientação: "Para transformar uma peça de pouco mais de uma hora em uma novela de 20 capítulos várias situações novas tiveram de ser criadas. Para manter o mesmo clima, estas cenas foram adaptadas de situações encontradas em outras comédias de Martins Pena, todas escritas no princípio do século XIX, aproveitando assim a autenticidade de costumes e temperamentos."[106]

Com o aumento do número de capítulos, cria-se um distanciamento cada vez maior da obra original. Em A Moreninha (1975), quarta telenovela da "Faixa Nobre", Marcos Rey conta que "embora planejada para ser uma novela curta, duns setenta ou oitenta capítulos, o material parecia exíguo demais". A solução adotada por Rey foi retirar material de um outro romance de Joaquim Manuel de Macedo, Memórias da Rua do Ouvidor, e das Memórias do Rio de Janeiro, de Vivaldo Coaracy. O resultado foi que a telenovela se passava em 1867-1868, mais de vinte anos depois do tempo ficcional do romance original. Sobre o pano de fundo de fatos históricos como a Guerra do Paraguai e a retirada de Laguna, o adaptador incluía referências literárias não-contemporâneas ao romance original: "No plano poético-literário, a transferência da ação da história para vinte e quatro anos após também oferecia vantagens. Alvares de Azevedo e

104 "Boletim de Programação da Rede Globo", 26/04/1975.
105 "Boletim de Programação da Rede Globo", 28/07/1975.
106 "Boletim de Programação da Rede Globo", 24/05/1975.

Casimiro de Abreu já eram saudade, enquanto os poemas panfletários de Castro Alves já começavam a circular. Assim se poderia criar uma linha divisória mais nítida entre o ontem e o hoje. Os primeiros e os últimos românticos. Uma mostra inclusive do choque de gerações, evidenciando que esse é um problema de todas as épocas. Abria-se ao mesmo tempo um espaço mais largo para citações de poetas e escritores, capitalizando-se o interesse do telespectador não apenas para Macedo como também para outros autores."[107]

O depoimento aponta pelo menos duas questões interessantes: a tentativa de "capitalizar" o interesse do público para a literatura, otimizando as referências literárias através de citações de outros autores, assim como a de recriar o "contexto histórico" do romance original no sentido de movimentar a trama. É curiosa a introdução dos poemas de Castro Alves e da temática da abolição, na qual o personagem Augusto se engaja "pelo sentimento": "Para ele tudo se resumia em salvar um negro, Simão, e não em salvar os negros."[108]

A criação desses painéis histórico-sociais sobre os quais se projetam personagens dos romances será constante nessas adaptações. Assim, Helena será anunciada como "crônica de uma época"; Senhora, como "a condenação ao casamento de conveniência e aos males e perigos da educação artificial da época -voltada para as atividades sociais- e paralelamente afirmando a superioridade da vida rural e do homem do campo sobre o ambiente das cidades". O Noviço, por sua vez, "contará a história da luta de um jovem para se libertar do autoritarismo de uma época, quando os pais tinham direito de vida ou morte sobre os filhos e decidiam seus destinos". Nessas breves descrições, nota-se a contraposição de "questões de época" -a educação artifical, o

---

107 REY, Marcos. Trecho de depoimento transcrito por CAMPEDELLI, Samira Y., em tese de mestrado já citada.
108 Idem à nota anterior.

autoritarismo na relação entre pais e filhos, a oposição entre campo e cidade- com questões do presente do telespectador.

No entanto, a temática da escravidão, inserida em A Moreninha, será recorrente nessas telenovelas, aparecendo em A Escrava Isaura (1976), Sinhazinha Flô (1977), O Ateneu (1979, cuja ação foi deslocada para 1888, vésperas da Abolição da Escravatura), e na própria Helena (1975), em que se verifica uma situação curiosa.

No romance, Machado de Assis apresenta o escravo Vicente como personagem sem voz, a quem faltavam "os gozos próprios do afeto, -a familiaridade e o contato, - condenado a viver da contemplação e da memória, a não beijar sequer a mão que o abençoava, limitado e distanciado pelos costumes, pelo respeito e pelos instintos"[109]. A telenovela atribui função bastante diversa ao moleque escravo. Constantemente ele assume o primeiro plano da narrativa, como uma espécie de "tradutor" da ação para o telespectador. Por exemplo, pedindo explicações para a mãe sobre o significado de palavras difíceis, como "apoplexia", a *causa mortis* do Conselheiro Vale. Na telenovela, ele não só ganha voz como usufrui da familiaridade e do contato com o espaço senhorial através de Helena.

O mais interessante, no entanto, é que, no romance, os três beijos do doutor Camargo em sua filha, Eugênia, emolduram a narrativa. O primeiro ocorre com a morte do Conselheiro, aproximando Camargo de seu intento: ver a filha casada com Estácio, filho e herdeiro do Conselheiro; o segundo, quando o médico recebe a carta de Estácio com o pedido de casamento; o terceiro, no final do romance, quando a morte de Helena remove o último obstáculo para a

---

109 ASSIS, Machado. Helena. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977, p. 72

consumação do casamento. Na telenovela, o fecho se dá justamente com Helena, em seu leito de morte, pedindo a Estácio a libertação de Vicente. Novamente aí a questão histórica e social da escravidão é inserida na narrativa através da situação particularíssima de um negro, que deve ser libertado.

Um estudo sobre a representação da escravidão nessas telenovelas seria interessantíssimo, no sentido de que elas sempre apresentam um mesmo tipo de escravo -o que tem trânsito livre pela casa do senhor- e sempre reduz a questão da abolição a casos particularíssimos, como o de Vicente, Isaura e Simão. Essas relações parecem mais de acordo com o vínculo contemporâneo entre a dona de casa e a empregada doméstica do que uma representação historicamente verossimilhante da relação entre senhores e escravos no Brasil do século 19. No entanto, voltemos às adaptações.

Em todas essas adaptações, nota-se a preocupação constante de afirmar o cuidado com os cenários e a reprodução dos costumes de época. Assim, "para a realização de Helena a produção da Rede Globo foi obrigada a realizar um profundo trabalho de pesquisa sobre costumes do século passado. Os cenários e figurinos (...) procuram reconstituir, da melhor maneira possível, uma chácara carioca, em 1859, quando transcorre a maior parte da ação da novela. As roupas também reproduzem a moda da época, muito calcada nos estilos usados na Europa."[110] Sobre O Noviço: "retrata o comportamento e os costumes de uma família do século passado, quando o Rio de Janeiro ainda era a sede da Corte. Para conseguir esse clima de época, Arlindo Rodrigues realizou uma ampla pesquisa para criar os cenários de uma casa rica, um convento ou mesmo do interior de uma carruagem do século passado e para preparar os figurinos."[111]

---

110 "Boletim de Programação da Rede Globo", 26/04/1975.
111 "Boletim de Programação da Rede Globo", 24/05/1975.

Em A Moreninha, "para a reprodução dos últimos confrontos da Guerra do Paraguai a produção da novela utilizou o armamento de época fornecido pelo Arsenal de Guerra do Rio de Janeiro e Museu do Exército, além da participação de mais de cem figurantes"[112].

Nas primeiras telenovelas do horário das seis, nota-se uma preocupação em reproduzir textualmente trechos dos romances adaptados. Em Helena, por exemplo, romance de poucos diálogos, trechos inteiros do narrador são conservados e "distribuídos" entre os personagens da telenovela. Esse preciosismo, que às vezes produz falas quase cômicas, vai sendo gradativamente abandonado nas adaptações seguintes.

Com o aumento do número de capítulos das telenovelas, o distanciamento entre a telenovela e a obra literária torna-se cada vez mais acentuado. Produções posteriores como Maria, Maria (1978), baseada em Maria Dusá, de Lindolfo Rocha, e Memórias de Amor (1979), baseada no romance O Ateneu, de Raul Pompéia, vão infringir o que até então era uma regra na maioria das adaptações: a manutenção dos títulos originais das obras, por mais distante que a narrativa televisual estivesse da obra literária.

O projeto de adaptações sistemáticas de textos da literatura brasileira para telenovelas de televisão vai durar até 1982, com a exibição de Cabocla (1979), Olhai os Lírios do Campo (1980), Marina (1980) e As Três Marias (1980). A partir de então, o horário passa também a exibir telenovelas originais, e as adaptações são alocadas preferencialmente nas minisséries, com a estréia de Anarquistas Graças a Deus, de Zélia Gattai, em maio de 1984.

---

112 "Boletim de Programação da Rede Globo", 11/10/1975.

A partir de 1982, são poucas as adaptações veiculadas em outro formato que não a minissérie. Em 1986, Sinhá Moça, baseada em obra de Maria Dezonne Pacheco Fernandes, é exibida no horário das seis. No início dos anos 90, por um breve período, o horário abrigou três adaptações: Lua Cheia de Amor (1990), baseada em obra de Pedro Bloch, Salomé (1991), a partir da obra de Menotti Del Picchia e Felicidade (1991), baseada em contos de Aníbal Machado. Essas adaptações, como veremos, caracterizam-se mais pelo aproveitamento de situações e personagens de vários textos de um mesmo autor do que pela tentativa de transpor uma única obra para o programa de televisão. O mesmo procedimento é adotado nas telenovelas de outros horários, como Tieta (1989) e Fera Ferida (1994), que se caracterizaram por tramas inspiradas, respectivamente, em personagens e situações do romance de Jorge Amado e de contos de Lima Barreto.

Portanto, o projeto de adaptações sistemáticas de obras da literatura nacional tem vigência restrita ao período 1975-1982. Nesse período, obras da chamada cultura erudita ganham uma inédita veiculação nacional e simultânea através de uma rede de televisão recém-consolidada como a primeira indústria de cultura com capacidade de transmitir sua programação em escala nacional[113]. O deslocamento das adaptações para as minisséries, voltadas para um público mais qualificado e restrito, marca o fim desse período em que a emissora difundiu "telenovelas literárias" a uma ampla faixa do público telespectador.

---

113 No início de março de 1975, o Boletim de Programação da Rede Globo anuncia a transmissão simultânea de todas as suas telenovelas para todo o Brasil; até aquela data, os capítulos das telenovelas eram exibidos com defasagem de alguns dias pelas retransmissoras da rede localizadas em vários pontos do país.

A seguir, estudaremos como esse projeto esteve articulado com a política cultural que o regime militar começara a formular a partir de 1973 e ganhou corpo em 1975, com a publicação da "Política Nacional de Cultura".

3.3 Uma breve história da Globo

A estreita relação da Globo com o regime militar é assunto já explorado por diversas obras, entre as quais A História Secreta da Rede Globo, de Daniel Herz, Televisão e Capitalismo no Brasil, de Sérgio Caparelli, Um País no Ar, de Maria Rita Kehl e outros autores, e Muito Além do Jardim Botânico, de Carlos Eduardo Lins da Silva. Dessa proximidade, nem mesmo Walter Clark, um dos principais ideólogos da emissora, guardou segredo: "Com certeza a rede de televisão que dirijo foi beneficiada com a coincidência de ter sido planejada e inaugurada no período 64, quando o País tomou novos rumos. Podemos nos incluir no chamado `milagre brasileiro"'.[114]

Não é meu objetivo aqui afirmar qualquer tipo de mancomunação ou conspiração entre a Globo e os governos militares. O que me interessa é mostrar como a criação da "Faixa Nobre", destinado aos clássicos da literatura nacional, reflete uma visão de cultura para as massas compartilhada por instâncias governamentais e pela emissora de televisão num momento em que ela se torna o principal veículo de difusão de produtos culturais e do projeto governamental para a cultura.

Procurarei mostrar, através de documentos governamentais e pronunciamentos de executivos da emissora, como a valorização da cultura

---

114 Declaração feita em conferência no Centro de Estudos do Pessoal do Departamento de Ensino e Pesquisa do Ministério do Exército em 1.º de setembro de 1971.

nacional e sua difusão pelos meios de comunicação de massa assumem papel estratégico a partir do governo Geisel (1974-1979) e como a iniciativa das adaptações de clássicos da literatura nacional se adequa perfeitamente a esse projeto, além de ser fundamental, para a emissora, no sentido de atribuir prestígio a um gênero em que ela cada vez mais concentra seus investimentos.

A história da Globo precede a instalação do regime militar no Brasil. A concessão do canal a Roberto Marinho aconteceu em dezembro de 1957, ainda durante o governo de Juscelino Kubitschek. A emissora, no entanto, só começa a operar em abril de 1965. Nos primeiros meses, tratava-se de uma emissora de televisão com alcance restrito ao Rio de Janeiro. Sua expansão tem início em 1966, com a aquisição da TV Paulista, em São Paulo, e vai ocorrer de forma mais acentuada a partir de 1969, com o início das transmissões em rede nacional.

A história da Globo pode ser dividida, grosso modo, em três períodos: o primeiro, de 1965 a 1969, em que a empresa e o governo se empenham em investimentos técnicos que possibilitarão a instalação de uma rede de televisão nacional [115]; o segundo, de 1969 a 1973, em que a rede se expande e a emissora

---

115 O que caracteriza a atuação da Globo no período compreendido entre 1965 e 1969 é a concentração de seus investimentos em questões técnicas, visando a instalação de uma rede de televisão efetivamente nacional. Outra inovação importante introduzida pela Globo refere-se ao gerenciamento da empresa. Logo no primeiro ano de funcionamento, foram feitas "modificações nos cargos de chefia" e em seguida criados departamentos de pesquisa e de marketing, até então inexistentes em outras emissoras. A nova estratégia comercial implantada pela Globo era decisiva para a conquista da audiência. Até então as emissoras concentravam seus esforços no chamado horário nobre (entre 19h e 22h), em que eram veiculados programas mais bem produzidos, de maior audiência e que, portanto, dispunham da preferência dos anunciantes. A Globo criou "pacotes" de publicidade, que condicionavam os anúncios em horário nobre à veiculação em outros horários, nos quais passou a investir. A idéia era produzir uma programação que tivesse toda ela um certo padrão e se destinasse a faixas distintas da audiência. Com isso, a emissora ampliava e diversificava seu público e, consequentemente, seus anunciantes. Já em 1968, nove dos dez programas de maior audiência no Rio de Janeiro eram produzidos pela Globo. No ano seguinte, a Globo respondia por três dos programas de maior audiência em São Paulo: "Sílvio Santos", "Dercy Gonçalves" e "Toppo Gigio". Enquanto a TV Globo ampliava seu público baseada numa programação popularesca e no tripé "produção, programação, vendas e administração", definido por Walter Clark como o que sustentava a emissora, o governo

vive uma espécie de idílio com o governo[116]; e o terceiro, iniciado em 1974, quando o regime passa a emitir claros sinais de que pretende implantar a sua política cultural através dos meios de comunicação em geral e da televisão em particular. A Globo é a empresa que responde com mais eficiência às pressões governamentais e passa a se tornar o veículo privilegiado para a difusão da política cultural do governo.

3.4 Um novo regime de comunicação e cultura

O período compreendido entre o golpe de 1964 e o ano de 1968, caracterizou-se pela continuidade da produção cultural anterior a 64, que continuou a dominar a cena cultural do país, sem maiores interferências do regime. Como observa Roberto Schwarz em artigo sobre esse período, "apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país".[117] Essa produção, embora heterogênea, era toda ela marcada pelo antiimperialismo e pelo anticapitalismo e incluía as produções do Teatro Oficina, do Teatro de Arena, o Tropicalismo e o Cinema Novo.

---

também se concentrava em questões técnicas, providenciando a infra-estrutura para as primeiras transmissões em rede, que possibilitariam a expansão da emissora pelo território brasileiro. Esse período de instalação da emissora coincide com o momento em que o governo, preocupado em criar a infra-estrutura que possibilitasse a comunicação em rede para todo o território nacional, ainda não havia criado o seu projeto cultural.

116 Em 1.º de setembro de 1969, a Globo dá início às suas transmissões em rede nacional. No mesmo dia em que uma junta militar assume o governo em substituição a Costa e Silva, a rede Globo põe no ar o primeiro "Jornal Nacional". O locutor Hilton Gomes abre o jornal: "O `Jornal Nacional' da Rede Globo, um serviço de notícias integrando o Brasil novo, inaugura-se neste momento: imagem e som de todo o país". Cid Moreira encerra: "A escalada nacional de notícias da Rede Globo levou a vocês, hoje, imagens diretas de Porto Alegre, São Paulo e Curitiba. E tão logo a Embratel inaugure o circuito de Brasília, a capital do país e Belo Horizonte começarão a integrar, ao vivo, este serviço de notícias do primeiro jornal realmente nacional da tevê brasileira. É o Brasil ao vivo aí na sua casa. Boa noite".

117 SCHWARZ, Roberto. "Cultura e Política, 1964-1969", in: O Pai de Família e Outros Estudos. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

A situação altera-se a partir de dezembro de 1968, com a edição do AI-5, que significou o endurecimento do regime, a perseguição e a repressão policial aos produtores culturais com quem o governo até então se mostrara de alguma forma condescendente.

Roberto Schwarz observa que, até então, "os militares quase não traziam a público o seu esforço ideológico -o qual será decisivo na etapa que se inicia agora- pois dispondo da força dispensavam a sustentação popular." É nessa nova etapa que os militares procuram estabelecer o primeiro contato com a população.[118] Os meios de comunicação de massa -a televisão em particular- serão os veículos privilegiados para realizar a comunicação social do governo. Também é em 1969 que a Globo dá o seu passo decisivo em direção à conquista de sua hegemonia nacional, ganhando alcance nacional e assumindo o vácuo criado pelo desmantelamento da produção cultural do período imediatamente anterior.

A partir de 1969, a emissora opera uma "correção de rumos" em sua programação até então restrita ao Rio e São Paulo e marcada pela exibição de filmes e séries estrangeiras. A estréia do "Jornal Nacional", em setembro de 1969, tem a força de emblema do período que então se inicia. De um lado, o governo providencia a infra-estrutura para a expansão da rede de telecomunicação; de outro, a Globo equipa-se para produzir e difundir seus programas por todo o território nacional.

A relativa tranquilidade da relação entre a emissora e o governo nesse período é expressa num famoso elogio do presidente Médici: "Sinto-me feliz,

---

118 SCHWARZ, Roberto, *op. cit.*, p. 72; é de se notar que a primeira iniciativa do regime no campo da Comunicação Social se dá em janeiro de 1968, com a criação da Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP) pelo governo Costa e Silva, depois das passeatas estudantis e protestos públicos contra o governo.

todas a noites, quando ligo a televisão para assistir ao jornal. Enquanto as notícias dão conta de greves, agitações, atentados e conflitos em várias partes do mundo, o Brasil marcha em paz, rumo ao desenvolvimento. É como se eu tomasse um tranquilizante, após um dia de trabalho". O discurso do presidente, em 22 de março de 1973, embora se refira "ao jornal", sem explicitar qual, certamente deixa subentendido tratar-se do "Jornal Nacional", já consolidado como líder absoluto de audiência.[119]

A partir de 1974, no entanto, o discurso do governo abandona o tom elogioso à televisão e passa a cobrar das emissoras uma programação de caráter mais educativo e cultural. Em janeiro desse ano, Ernesto Geisel é eleito presidente da república pelo Colégio Eleitoral e o Ministério das Comunicações realiza levantamento que acusa a seguinte situação: 57% dos programas exibidos pelas TVs brasileiras eram importados; sendo que 34% dos 43% restantes eram constituídos por quadros de origem estrangeira adaptados pela TV brasileira[120].

Em janeiro de 1975, durante reinauguração do Teatro Amazonas, em Manaus, o presidente Geisel deixa clara sua preocupação com a cultura: "nosso governo, um governo da Revolução, tem por base a promoção do desenvolvimento do Brasil. Esse desenvolvimento, ao contrário do que dizem, uns por ignorância, outros por má-fé, não é apenas econômico. É econômico, sim, mas sobretudo social, e, dentro desse desenvolvimento social, a cultura tem posição de destaque."[121]

---

119 O Ministro das Comunicações, Higino Corsetti, nomeava os bois em dezembro de 1973, referindo-se à Globo como a única emissora de televisão que cumprira até então as exigências do Governo Federal, qual seja, "a transmissão eletrônica de recreação, informação e educação (...) alicerçada numa sólida estrutura de empresa moderna".

120 Dados citados em *Tecnologia Educacional - Revista da Associação Brasileira de Teleducação*, ano VI, n.° 16, 2.° trimestre de 1977.

121 *Jornal do Brasil*, 18/01/1975, 1.° caderno, p. 3, 2.° clichê.

Ao discurso tecnocrático e desenvolvimentista de seus antecessores, Geisel acrescenta a importância da "cultura", que nesses anos estará intimamente associada à educação e aos meios de comunicação para proteger a "cultura brasileira" das "ameaças" internacionais. O governo anterior formulara e colocara em prática sua política para a educação[122]; no entanto, a formulação de uma política cultural afirmativa, que não se limitasse ao sucateamento da produção cultural já existente, começa a ser realizada durante o governo Geisel.

A preocupação em proteger a cultura brasileira das ameaças internacionais também será expressa em janeiro de 1975 pelo Ministro das Comunicações, Euclides Quandt de Oliveira, ao expor as metas do seu ministério para o ano de 1975. O ministro declara não só sua insatisfação "com a crescente desnacionalização da cultura brasileira" pelos programas importados de televisão, como reconhece o monopólio da Globo ao afirmar que o Novo Código Brasileiro de Comunicações deveria conter dispositivos visando coibir não só as influências distorsivas sobre a cultura, como o monopólio da televisão por um só grupo empresarial[123].

A criação desses dispositivos deveria estar incluída no "Novo Código Brasileiro de Comunicações", que começou a ser formulado em 1975 para substituir o Código de 1962. No entanto, o "Novo Código" jamais passou de anteprojeto. Como aponta Maria Rita Kehl em "Um País no Ar"[124], o debate sobre o anteprojeto vai "deixando de girar em torno das limitações diretas que o governo poderia impor, via Código, à expansão econômico-empresarial das

---

122 Em 1968 o governo realizou a reforma do ensino superior e, em 1971, a do ensino básico; em 1970 criou o MOBRAL.

123 *Jornal do Brasil*, 5/01/1975.

124 KEHL, Maria Rita. "Um País no Ar", in Um País no Ar - História da TV Brasileira em 3 Canais, *op. cit.*, p. 198.

emissoras de televisão, e vai se fixando na questão da qualidade da programação e da responsabilidade educativa de seus proprietários."

Depoimento do ministro Quandt de Oliveira à "Revista Brasileira de Teleducação", ilustra o deslocamento observado por Maria Rita Kehl: "(...) a opção que o Brasil fez pela radiodifusão comercial é antiga. Existe um sistema cujo propósito é comercial, porém, dentro deste propósito, não pode deixar de considerar os aspectos educativos, culturais, recreativos e noticiosos." Na conclusão, o ministro pondera sobre a dificuldade de definir o que são "aspectos educativos e culturais" e acrescenta: "A participação da TV comercial no processo educativo-cultural só pode ser feita em caráter suplementar porque ela não terá unicamente esse propósito. Para isso existe um outro sistema que é a televisão educativa." [125]

É de se notar que, em 1975, o "sistema de televisão educativa" era composto por apenas quatro emissoras das 64 em funcionamento. Além disso, as emissoras de propriedade do governo tinham alcance limitado e baixa audiência. A situação é reconhecida pelo próprio Ministério das Comunicações que, em portaria ministerial, determina que essas emissoras de radiodifusão deverão "constituir-se em *opção real* para os ouvintes ou telespectadores" (grifo meu)[126]. Ou seja, o governo reconhece que a difusão do seu projeto cultural é inviável através das emissoras governamentais e sinaliza que esse papel deverá ser cumprido, ainda que em "caráter suplementar", pela TVs comerciais.

---

125 In: *Tecnologia Educacional - Revista da Associação Brasileira de Teleducação*, ano III, n.ºs 56 e 57, terceiro e quarto trimestre de 1974, número especial dedicado ao papel dos meios de comunicação de massa na educação.

126 Trecho do artigo 3.º da "Portaria Ministerial 816", de 16/09/1975.

A utilização dos meios de comunicação de massa como veículos com propósitos educativos e difusores de cultura fica evidente pelo estreitamento das relações entre o Ministério da Educação e Cultura e o Ministério das Comunicações. A aproximação entre os dois ministérios se traduz em várias portarias editadas nessa época. O artigo 8.º da Portaria Interministerial 816, de 16 de setembro de 1975, determina: "Os Ministérios da Educação e Cultura e das Comunicações elaborarão um plano visando a gradativa substituição de programas importados, por produções brasileiras, as quais deverão caracterizar-se, de modo geral, como fator de divulgação de cultura brasileira, em todos os seus aspectos."[127] Na mesma data, a portaria ministerial n.º 15 estabelece que as emissoras pertencentes ao Governo Federal deixam de estar vinculadas ao Ministério da Educação e Cultura para se vincularem ao Ministério das Comunicações, exceção às pertencentes às universidades.

O estreitamento das relações entre o MEC e o Ministério das Comunicações, e a transferência de algumas atribuições do primeiro para o segundo, apontam para a importância que o governo atribui aos meios de comunicação para a consecução do seu projeto cultural e educativo, "com vistas sempre ao interesse nacional e, principalmente, à integração social pela educação, cultura e civismo (...)"[128].

A formulação de uma política cultural afirmativa, portanto, começa a ser realizada durante a gestão Geisel. O documento intitulado "Política Nacional de Cultura", que estudaremos a seguir, vai sintetizar as concepções e estratégias de ação do governo nesse terreno.

---

127 "Revista Brasileira de Teleducação, Ano IV, n.º 10, quarto trimestre de 1975

128 Trecho do discurso do presidente Ernesto Geisel na Associação Brasileira de Rádio e Televisão (ABERT) em 1976; reproduzido em "O Estado de São Paulo" em 6 de dezembro de 1976

3.5 A "Política Nacional de Cultura"

A política do governo para a cultura, sinalizada em pronunciamentos de ministros e do presidente da República, ganha corpo na "Política Nacional de Cultura". O documento, publicado em 1975, afirma que a defesa e o desenvolvimento da cultura brasileira são fatores decisivos para o desenvolvimento econômico. Como esse desenvolvimento é a maior prioridade do governo para a defesa da integridade e da soberania nacional, a cultura assume status de "questão de segurança nacional". Vale a pena nos determos um pouco nesse documento.

O texto de apresentação da "Política" já nos dá uma idéia do que está por vir. Ela reúne uma interpretação conservadora das idéias de Sílvio Romero ao reeditar a visão da cultura brasileira como resultado de um sincretismo de etnias ("A Política Nacional de cultura procura compreender a cultura brasileira dentro de suas peculiaridades, notadamente as que decorrem do sincretismo -a indígena, a européia e a negra"; o entendimento da cultura como algo que deve ser incentivado pelo Estado ("o objetivo central da ação do MEC (...) é o de apoiar e incentivar as iniciativas culturais de indivíduos e grupos e de zelar pelo patrimônio cultural da Nação, *sem intervenção do Estado*, para dirigir a cultura (grifo meu)"; uma visão regional-folclorizante de cultura ("A diversificação regional do País e a necessidade de valorização dessas manifestações artísticas são também consideradas partes essenciais dessa Política."); a preocupação com a tensão entre cultura nacional/cultura internacional ("Queremos (...) salvarguardar o nosso acervo cultural próprio e caracteristicamente brasileiro, sem, contudo, descuidar da aproximação com a cultura de outros povos e nações, consoante a própria vocação universalista do nosso povo") e uma boa dose de *nonsense* em termos como "teor de brasilidade

da nossa cultura", "raízes de nossa personalidade nacional", para citar apenas alguns.

Ao afirmar que "constituiu meta prioritária do Governo promover a defesa e a constante valorização da cultura nacional", o documento reproduz, com algumas modificações, a declaração do presidente na inauguração do Teatro de Manaus: "O desenvolvimento não é um fato de natureza puramente econômica. Ao contrário, possui, uma dimensão cultural que, não respeitada, compromete o conjunto." A promoção da cultura coloca-se, portanto, como um aspecto do desenvolvimento econômico.

Para levar a cabo a "Política", o documento afirma a necessidade da "elevação da qualidade dos agentes do processo de desenvolvimento". Afirma também a necessidade de democratização da cultura, uma vez que "uma pequena elite intelectual, política e econômica pode conduzir, durante algum tempo, o processo de desenvolvimento", mas para que "todos se beneficiem dos resultados alcançados, é necessário que todos, igualmente, participem da cultura nacional".

Os meios de comunicação, no entanto, são apresentados de maneira ambígua. Ao mesmo tempo em que cabe ao governo a responsabilidade de tomar "iniciativas (...) coordenadas pela necessidade de ativar a criatividade, reduzida, destorcida (sic) e ameaçada pelos mecanismo de controle desencadeados através dos meios de comunicação de massa e pela racionalização da sociedade ", afirma-se que "o Estado auxilia e assegura o uso dos meios técnicos de comunicação como canais de produção cultural qualificada."

Apesar das ambiguidades e de um certo *nonsense*, o documento é de uma clareza impressionante. Para além do caráter folclórico da cultura e da postura

assistencialista do Estado, fica claro 1) que a cultura é importante para o desenvolvimento nacional; 2) que se trata de um bem a ser produzido em grande escala para consumo em grande escala; 3) que os meios de comunicação são seus canais preferenciais de difusão; 4) que é preciso elevar a qualidade cultural e educativa dos produtos veiculados pela TV, já que "o problema da qualidade é prioritário por ser responsável pelo próprio nível de desenvolvimento".

No capítulo intitulado "Diretrizes", dois itens tratam dos meios de comunicação de massa como difusores de valores como "o estímulo à criação nos diversos campos das letras, das artes e artesanato, das ciências e da tecnologia, bem como a outras expressões do espírito do homem brasileiro" embora "tendo-se sempre em vista a salvaguarda dos nossos valores culturais, ameaçados pela imposição maciça, atavés dos novos meios de comunicação, dos valores estrangeiros".

O documento chega a reconhecer que "a tecnologia transferida para o Brasil, que comanda esse processo (de urbanização) tem seus próprios valores intrínsecos" mas, apesar disso, afirma que a ação do governo visa à "preservação de determinados valores sociais".

Ainda que não esclareça que valores são esses, afirma que sua não preservação representará "indiscutível risco para a preservação da personalidade brasileira e, portanto, para a segurança nacional." Ou seja, a produção cultural passa a ser vista como estratégica para o sucesso do então recém lançado "II Plano Nacional de Desenvolvimento" e para o projeto de integração nacional. A cultura está, portanto, momentaneamente alçada a uma questão de segurança nacional.

3. 6 O engajamento da Globo e o reconhecimento do governo

As diretrizes governamentais, expressas na "Política", seriam logo encampadas pela Globo. Em pronunciamento na Escola Superior de Guerra, em 1975, Mauro Salles, então diretor-geral da Globo, deixa claro o engajamento da emissora como ponta de lança da política do governo: "Toda empresa de televisão se obriga a atingir o mais vasto público. Esta observação, aparentemente banal, demonstra bem *a convergência dos interesses dos dois agentes fundamentais estreitamente associados no desenvolvimento da televisão, a ponto de formar um todo: o governo e a indústria privada* (grifo meu)... Um dos objetivos principais do "II Plano Nacional de Desenvolvimento" é o de ampliar as fronteiras do mercado de consumo. O papel de uma rede de televisão é atingir todos os segmentos potenciais do mercado, revelando o advento da modernidade em todas as suas ramificações".

Em maio de 1975, Walter Clark participa de debate na Comissão de Educação da Câmara dos Deputados, em Brasília. Em seu discurso, dá ênfase ao fato de a Globo ter "nacionalizado" a maior parte de sua programação, que só no horário nobre das 18h às 23h atingiria índice de 84% de programação nacional. Vejamos no que consiste essa "nacionalização" a que se refere Walter Clark. O horário das 19h esteve ocupado por telenovelas brasileiras desde outubro de 1965. O mesmo em relação ao horário das 20h, que a partir de fevereiro de 1967 começou a apresentar telenovelas. O horário das 22h também vinha sendo preenchido ininterruptamente com telenovelas nacionais desde 1970, com a estréia de Assim na Terra como no Céu, de Dias Gomes.ico fato novo que corroborava a afirmação de Walter Clark de que a Globo tinha "nacionalizado" a programação do horário entre 18h e 23h é a destinação do horário das 18h, que até abril de 1975 abrigava séries estrangeiras, às adaptações de clássicos da

literatura brasileira. Ao mesmo tempo em que "nacionalizava" o horário, emprestava-lhe o tom de "elevação cultural" ao lançar mão de obras consagradas, atendendo as pressões do governo expressas nas portarias do Ministério das Comunicações e na "Política Nacional de Cultura".

No mesmo discurso, Walter Clark anuncia: "A televisão brasileira já atingiu um nível de amadurecimento, a ponto de sua programação já ser solicitada no exterior". A Globo não só produz uma programação nacional como também é exportadora de programas. Nada mais de acordo com a mentalidade do regime militar: a supervalorização do produto nacional que, além de ser nacional, conquista o mercado externo.

A resposta do governo ao discurso de Walter Clark viria logo em seguida, em 1976, numa conferência do ministro Ney Braga, autor da "Política Nacional de Cultura", no Conselho Federal de Cultura: "A literatura brasileira de ficção, através de clássicos como José de Alencar e Machado de Assis, vem nos últimos tempos atraindo a TV que tem transposto novelas representativas daqueles autores, possibilitanto às amplas camadas do público contato com suas obras. Autores contemporâneos, como Jorge Amado e outros, têm tido também romances e novelas transpostos para a televisão, o que evidentemente contribuiu para melhorar o nível cultural do mais moderno e poderoso veículo de comunicação popular."

Tanto Walter Clark quanto o ministro Ney Braga estão se referindo, de forma direta ou indireta, à criação da "Faixa Nobre". O horário das 18h, como vimos, a partir de maio de 1975 deixa de exibir séries estrangeiras e passa a ser ocupado exclusivamente por telenovelas adaptadas de obras da literatura brasileira. Na conferência de Ney Braga, intitulada "Aspectos da Política Cultural Brasileira", todos os programas indiretamente citados pelo ministro

foram realizados pela Globo -Helena, Senhora e Gabriela. Sem entrar no mérito de como eram feitas essas adaptações, o simples fato de remeterem a elementos obras da chamada cultura erudita parecem ser uma evidência, para o ministro, da elevação da qualidade da programação.

A presença de executivos da Globo em órgão governamentais foi fato corriqueiro nos anos 70. Inúmeras vezes Mauro Salles, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, Walter Clark e o próprio Roberto Marinho foram à Escola Superior de Guerra discutir com a *intelligentsia* militar assuntos relacionados a educação, cultura e meios de comunicação.

Em 1978, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho participou de um painel intitulado "Televisão e Educação" na Escola Superior de Guerra: "A televisão só pode conquistar *status* e atingir níveis de eficiência se utilizar os valores artísticos de todos os campos da arte no País, como literatos, teatrólogos, atores e diretores de teatro e cinema." Revela-se aí uma das estratégias da emissora que já apontamos, a de contratar profissionais de outras áreas para elevar o status de sua programação. Depois de expor os "sistemas de TV" em países como México, Inglaterra e EUA, faz a apologia da TV brasileira: "No mês de junho [de 1978], entre os dez programas de maior audiência da Inglaterra, França, Alemanha, Itália, Canadá e México, cinco programas eram de origem americana. No Brasil, nesse período, apenas dois programas entre dez eram importados. Os oito restantes já eram criados e produzidos no Brasil". Demonstrada a "nacionalização" da Globo, Boni parte para a questão do nível educativo e cultural da programação: "(...) o veículo televisão só pode conquistar status e atingir níveis de eficiência se utilizar os valores artísticos de todos os campos da arte no País, como literatos, teatrólogos, atores e diretores de teatro e de cinema."

Em seguida, Boni informa sobre um novo projeto, "que vem aumentar ainda mais o índice de produção nacional da Rede Globo": "No campo da produção artística, a Rede Globo está preparando um grande projeto de cinco seriados nacionais, produzidos pelos nossos próprios profissionais, com equipamento eletrônico (...) para março de 1979."[129]

3.7 O "nacionalismo de consumo"

Os resultados das ações do governo sobre a produção cultural logo se fizeram sentir também em outras áreas. A partir de 1974, o governo passa a investir grandes verbas no Instituto Nacional do Livro que, em convênio com editoras particulares, põe em prática o projeto do "Livro Cultural". Se em 1974 o governo investe Cr$ 2,3 milhões para a publicação de 68 títulos, em 1975 o investimento é de Cr$ 5,8 milhões para a publicação de 124 títulos.

Na área de cinema, o governo atuava "com base na necessidade de desenvolvimento e maior agressividade da produção cinematográfica nacional" e também para a proteção do "filme educativo e de curta metragem"[130]. Em dezembro de 1975, o governo extinguia o Instituto Nacional de Cinema e ampliava as atribuições da Empresa Brasileira de Filmes S.A. (EMBRAFILME) com o objetivo de "proteger e aperfeiçoar a cinematografia nacional". O governo determinava também que as cópias de filmes importados deveriam obrigatoriamente ser feitas no Brasil e em 1975 fixava em 112 o número de dias por ano em que as salas deveriam exibir filmes brasileiros. Ou seja, a atuação do

---

129 OLIVEIRA SOBRINHO, José Bonifácio. Trechos de palestra apresentada no painel "Televisão e Educação", realizado na Escola Superior de Guerra em 1978.

130 Trechos do documento "Aspectos da Política Cultural Brasileira", publicado pelo Conselho Federal de Cultura em 1976

governo na produção cultural era sempre justificada pela necessidade de "proteger" o produto nacional e "salvaguardar" o caráter educativo e cultural desses produtos. Floresceram as superproduções históricas ou adaptadas de obras literárias, como Xica da Silva e Dona Flor e Seus Dois Maridos, filmes soft-pornô, como A Dama do Lotação, todos grandes sucessos de bilheteria. No circuito paralelo, as pornachanchadas também lotavam os cinemas e pelo menos forneciam números favoráveis para justificar o sucesso dos investimentos do governo na "nacionalização" do cinema.

A Embrafilme colocava em prática o "nacionalismo de consumo", termo de Ismail Xavier para definir a temática da produção que floresceu "a partir de meados dos anos 70, quando a produção hegemônica ativou o antigo ideário nacional-popular que, adaptado, emigrou para a esfera oficial e para segmentos da indústria cultural: elementos da tradição literária e do patrimônio histórico nacional se divulgaram em versões ajustadas ao consumo de massa e à celebração de protocolos de convivência e acomodação próprios aos brasileiros"[131].

Esse "nacionalismo de consumo" passava a fazer parte do ideário da Globo e sobrevive até hoje em campanhas e slogans da emissora, como o atual "A Globo é mais Brasil", que reforça a identificação da emissora com o Brasil. A sobrevivência desse "nacionalismo de consumo" na Globo, ao contrário do que ocorreu em um órgão governamental como a Embrafilme, parece estar na habilidade da emissora em atender aos projetos governamentais sem colocar em risco sua sobrevivência empresarial. Veremos a seguir como o projeto das adaptações literárias, ao mesmo tempo em que respondiam ponto por ponto à

---

131 XAVIER, Ismail. Alegorias do Subdesenvolvimento - Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal,. São Paulo, Brasiliense, 1993.

política do governo, foi tratado com toda a cautela empresarial que caracteriza os demais programas da emissora.

3.8 Adaptação: "mais uma campeã de audiência"

As duas primeiras telenovelas da "Faixa Nobre" tiveram apenas vinte capítulos e foram realizadas em preto e branco, num momento em que a produção de programas a cores ainda era restrita. Todos os capítulos foram gravados antes da estréia, permitindo maior controle do novo produto e a verificação da aceitação do público antes da ampliação dos investimentos. Como dissemos, uma das inovações introduzidas pela Globo foi o monitoramento da audiência de seus programas através da criação de um departamento de controle da audiência através de pesquisas qualitativas feitas nos chamados grupos de discussão. A pesquisa quantitativa era realizada pelo IBOPE.

Marcos Rey, que adaptou a quarta telenovela do horário, A Moreninha, dá um depoimento interessante a esse respeito: "Temia-se que as estórias de época com seus cenários pesados, seu guarda-roupa suntuoso, sua sonoplastia não do gosto atual da juventude, como também seu linguajar mais empostado, afugentassem os telespectadores em geral. Por isso, as primeira novelas dessa linha, como Helena, de Machado de Assis, e O Noviço, peça teatral de Martins Pena, não passaram de tímidas experiências de vinte capítulos apenas para testar o misterioso interesse público. Todavia, o resultado logo da primeira adaptação surpreendeu, equiparando-se, em todo o país, aos grandes lançamentos da Rede."[132]

---

132 REY, Marcos, em depoimento citado.

Os números do Ibope corroboram as declarações do adaptador. Dados do Instituto indicam que durante o mês de abril de 1975, de segunda a sexta, no horário das 18h30, em média 31,6% dos aparelhos de TV ligados em São Paulo estavam sintonizados na Globo. Durante a exibição de Helena, de 5 a 30 de maio de 1975, os índices do mesmo horário indicam que, em média, 41,6% dos aparelhos ligados em São Paulo estavam sintonizados na Globo. Segundo relatório do Ibope, na primeira semana de exibição a telenovela teve média de 41,0% de audiência, sendo o oitavo programa mais assistido da emissora na semana de 5 a 9 de maio de 1975, atingindo cerca de 781.000 domicílios paulistanos. Ou seja, o início do projeto das adaptações coincidiu com uma significativa elevação da audiência do horário.

Em outubro de 1974, a média mensal de audiência da faixa de horário das 18h às 18h30, na Globo, é de 14%, e na faixa das 18h30 às 19h, 23%, segundo dados de outro instituto de pesquisa, o Audi-TV. Em outubro de 1976, essas mesmas faixas registram, respectivamente, 32,5% e 49,5%.[133]

Para efeito de comparação, a telenovela Gabriela, no mesmo período, teve média de audiência de 27,3%. Helena, em sua última semana de exibição (de 26 de maio a 1.° de junho) foi o terceiro programa da Globo mais visto em São Paulo, com média de audiência de 44,4%, superada apenas pelo "Fantástico", com 51, 5% e com a faixa de horário da telenovela "Cuca Legal" e do "Jornal Nacional", que acusaram 47,3%.

---

133 Os dados do Audi-TV, relativos a São Paulo, foram calculados a partir dos índices de audiência levantados às quartas-feiras e estão registrados na pesquisa "A Audiência das Telenovelas", parte da pesquisa "A História da Telenovela", realizada pelo Idart e já citada anteriormente; a porcentagem refere-se ao total de aparelhos ligados sintonizados no Canal 5 (Globo) naquelas faixas de horário; a pesquisa não cita números absolutos.

No Rio de Janeiro, o sucesso de audiência é ainda maior. A média de audiência em abril de 1975 no horário das 18h30 de segunda a sexta é de 43,8%. Durante a exibição de Helena, entre 5 e 30 de maio do mesmo ano, o horário registra média de 58,1%. [134]

A aceitação do público, verificada também durante a exibição de O Noviço, permitia que a emissora ampliasse o número de capítulos das adaptações -Senhora já teve 79 capítulos- e produzisse uma trilha sonora especial para a telenovela. Ao contrário das suas antecessoras, Senhora estreava com apenas 20 capítulos prontos, de acordo com o esquema de produção das outras telenovelas da emissora. A consolidação do horário fez com que A Escrava Isaura, primeiro grande sucesso da emissora, inclusive em termos de venda para o exterior, tivesse sua duração ampliada para 100 capítulos, aproximando-se do padrão das outras telenovelas da emissora.

O horário das seis continua a abrigar as adaptações até 1982, coincidindo com a consolidação da "abertura democrática" e uma maior independência das emissoras em relação ao governo e suas políticas para as comunicações e a cultura. Questões industriais, como a duração dos capítulos, que no início tinham 25 minutos e passaram a ter 50, e da própria duração das telenovelas, que deviam ter pelo menos 150 capítulos, contribuíram para o abandono do projeto de adaptação sistemática de obras brasileiras.

Se antes da "Faixa Nobre" a duração das telenovelas baseadas em textos literários esteve condicionada ao material fornecido pelas obras, a partir de então essas telenovelas se adequam cada vez mais a um processo efetivamente industrial, em que a rentabilidade do investimento está diretamente

---

134 Dados recolhidos em relatórios de audiência do IBOPE arquivados no Arquivo Edgard Leuenroth, na Unicamp.

relacionado à duração da narrativa. Isso traz consequências diretas ao próprio processo de escolha das obras a serem adaptadas e ao próprio processo de adaptação, como observa Manoel Carlos, que adaptou obras como A Sucessora e Maria Dusá para o horário das seis: "Como a telenovela tem códigos absolutamente definidos, você só pode topar fazer uma coisa inspirada num romance se esse romance te possibilitar atender à televisão e ao público. Por isso que o Machado é difícil. De repente eu estou escrevendo ou fazendo uma adaptação do Dom Casmurro, ou do Quincas Borba, ou do Esaú e Jacó, e a Globo diz: "aumenta aí mais 25 capítulos". É preciso que eu tenha condições de fazer isso sem ser acusado de ter assassinado o Machado de Assis. Como o Machado não me possibilita isso, eu preciso fugir para histórias que me possibilitem fazer 300 capítulos."[135]. No depoimento de Manoel Carlos revela-se o que o roteirista Jean-Claude Carriere chama de "questão ética" ao referir-se ao processo de adaptação de um texto literário para o cinema, uma questão "que se torna mais forte quanto mais célebre for o texto".[136]

O depoimento de Tatiana Belinky sintetiza a distância que há entre essas adaptações e aquelas realizadas por ela nos anos 50 e 60: "A televisão que nós fazíamos, cada história, cada telepeça tinha o ritmo da história. Havia as mais rápidas, havia *andante, alegro ma non tropo*, piano, cada história exigia um ritmo de desenvolvimento e fala diferente, adequado ao tema e à época. Não eram como a telenovela, que marca passo. As nossas histórias não marcavam passo"[137]

---

135 Idem.

136 In: GARCIA, Alain. L'Adaptation du Roman au Film.

137 Depoimento de Tatiana Belinky concedido a mim em outubro de 1994.

3.9 Das adaptações à inspiração autoral

A adequação das adaptações ao padrão de duração das telenovelas da Globo, que é de 150 capítulos, fez que o horário das seis passasse a apresentar novelas que compilavam diversas histórias de um único autor. Felicidade, de Manoel Carlos, exibida em 1991, é um dos primeiros casos: "Acho que fui eu que introduzi isso na Globo: `uma novela de Manoel Carlos inspirada...' No caso de Felicidade é assim: `inspirada em histórias de Aníbal Machado'. Quer dizer, quem não leu Aníbal Machado não sabe nem em que histórias eu me inspirei, porque eu misturei todo mundo. Eu misturei personagens de contos do Aníbal escritos em 1930 com personagens de 1942. Quer dizer, não tinha nada um com o outro. Eu apenas fiz todos aqueles personagens que eu achava muito ricos se encontrarem no mesmo lugar e na mesma época. (...) Não se pode chamar isso de uma adaptação. É realmente uma recriação."[138]

Na Rede Manchete, Mário Prata, Dagomir Marquezi e Reinaldo Moraes tinham feito algo parecido em 1987, na quinta versão de Helena exibida na TV brasileira, desta vez com 116 capítulos e francamente apenas inspirada no romance: "Criamos dezoito persoangens, sendo que um deles vem de O Alienista. Sempre me irrita em novela de época os diálogos duros e pesados. Estamos fazendo uma novela leve, com humor e música de hoje, como os Beatles."[139].

É essa inspiração autoral que vai se verificar também nas poucas telenovelas que a partir de então fazem referência a textos literários. É o caso de Tieta (1989), exibida às 20h30 e Fera Ferida (1993), telenovelas que, para se manter no ar por quase 200 capítulos, aproveitaram alguns elementos do enredo de Tieta do Agreste, de Jorge Amado, e de vários personagens e situações

---

138 Depoimento de Manoel Carlos concedido a mim em novembro de 1994.
139 PRATA, Mário. In: "Machado de Assis entra em Cena". *Folha de S. Paulo*, 09/03/1987.

de contos de Lima Barreto em Fera Ferida, em que a referência a um texto literário é ainda mais tênue do que na primeira, em que o nome da protagonista do romance foi mantido no título.

Além das questões políticas e industriais, Walter George Durst aponta um fator comercial como decisivo para o declínio das "novelas de época", como ele chama essas adaptações: "A novela de época não só é mais cara porque tem aquelas roupas, aquilo tudo, como não tem *merchandising*. Hoje eu acho que pelo menos 50% do custo vai no *merchandising*. Então acabaram as novelas de época no horário das seis. Faz tempo que não tem. Agora tem a minissérie."[140]

3.10 1984: o início da era das minisséries

A minissérie passa a abrigar as adaptações de textos brasileiros a partir de 1984, voltando-se para uma audiência de maior poder aquisitivo e "mais qualificada" em termos culturais que a das telenovelas das seis, que anteriormente abrigavam essas adaptações. É Walter George Durst, adaptador da primeira minissérie, Anarquistas Graças a Deus (1984), quem descreve a mudança do público-alvo das adaptações: "A minissérie tem uma pretensão de ser uma coisa um pouco melhor, um pouco mais caprichada, para um público um pouco mais exigente. Não é um horário para aquele coitado que tem que levantar às cinco da manhã no dia seguinte. Elas vão mais tarde. Então em geral se usa um romance, um livro brasileiro já de certo nome."[141]

Com duração média de vinte capítulos, a minissérie caracteriza-se por uma produção mais elaborada de cenários e figurinos, o que faz com que o custo

---

140 Depoimento de Walter George Durst concedido a mim em novembro de 1994.
141 Depoimento de Walter George Durst.

por capítulo seja muito maior que o da telenovela. Geralmente esse tipo de programa tem todos os seus capítulos gravados antes do início da exibição. Isso permite que a narrativa seja mais concisa e menos calcada no verbal, uma vez que há mais tempo para explorar recursos propriamente visuais. Assim, as câmeras ganham movimentação muito maior do que ocorre nas telenovelas, onde predomina a câmera fixa, em que a narrativa via de regra se estrutura de acordo com a seguinte sequência: 1) plano geral, que define a ambientação da cena, seguida com um corte para 2) plano médio, em que se vêem os personagens envolvidos na cena, com corte para 3) alternância plano/contraplano, tomadas que acompanham as falas dos personagens.

As gravações ao ar livre -as chamadas cenas de externa- são bastante mais frequentes na minissérie que na telenovela, em que a maioria das cenas é gravada em estúdios. Como na minissérie as gravações obedecem a um ritmo mais lento de produção, é possível sujeitar-se aos imprevistos associados às gravações ao ar livre, onde as condições atmosféricas e de luz não podem ser controladas como nos estúdios.

Apesar de todas essas diferenças entre a minissérie e a telenovela, relacionadas aos seus modos de produção, não há grandes alterações em relação as temáticas desses programas.

Assim como na telenovela dos anos 70, a minissérie procura atribuir uma dimensão histórica para os conflitos dos personagens, frequentemente adotando como tempo ficcional um momento bastante recuado em relação ao tempo-presente da exibição. As únicas exceções entre as minisséries apresentadas desde 1984 são A Máfia no Brasil (1984), programa de características documentais que tematiza a violência organizada nos centros urbanos brasileiros, e O Sorriso do Lagarto (1991), em que a manipulação da

engenharia genética é o tema de um enredo cujo tempo ficcional coincide com o da exibição.

O que prevalece, no entanto, são narrativas que tem como pano de fundo episódios da história brasileira. Seja através da abordagem de temas como o anarquismo, em Anarquistas Graças a Deus, o cangaço, em Memorial de Maria Moura, ou o getulismo, em Agosto, seja através de "ambientações históricas", como em A Madona de Cedro, onde as cidades históricas de Minas Gerais e a obra de Aleijadinho -patrimônios culturais brasileiros- constituem o espaço ficcional.

Pouco antes da Rede Globo começar a produzir esse tipo de programa, a TV Cultura de São Paulo, entre 1981 e 1983, experimentara um formato semelhante ao da minissérie no projeto "TeleRomance", que estreou com O Vento do Mar Aberto, baseada em romance de Geraldo Santos. Com produção bastante mais modesta que a da Globo, com a maioria das cenas gravadas em estúdio, esses programas de vinte capítulos adaptaram vários textos brasileiros em horários que variaram entre 19h30 e 22h.

O projeto apresentou vários textos inéditos em televisão de projeção literária inexpressiva como O Pátio das Donzelas (1982) e Paiol Velho (1982), ao lado de novas versões de Casa de Pensão (1982), O Tronco do Ipê (1982) e Iaiá Garcia (1982). Nessa última adaptação, a emissora promoveu um concurso literário pedindo aos telespectadores que escrevessem textos comparando a telenovela ao romance de Machado de Assis com o propósito de incentivar a leitura do romance. O projeto também levou ao vídeo obras experimentais de escritores contemporâneos como O Fiel e a Pedra, de Osman Lins, adaptada para o vídeo por Jorge Andrade.

As minisséries da Globo em alguns momentos também se aventuraram por obras de temática e/ou estruturas narrativas mais ousadas, como Meu Destino é Pecar (1984), de Nelson Rodrigues, Grande Sertão: Veredas (1985), de Guimarães Rosa e, mais recentemente, Agosto (1993), de Rubem Fonseca.

No entanto, mesmo nas minisséries predominam os textos de estrutura narrativa clássica, "do século 19", como caracteriza Walter George Durst, que considera Agosto e Grande Sertão: Veredas, adaptado por ele, como "as coisas mais pra frente que eu já vi em televisão".

Outras emissoras, como a Manchete e a Bandeirantes, procuraram reproduzir o formato global em iniciativas isoladas como Santa Marta Fabril (1984), Dona Beja (1986), O Cometa (1989), O Farol (1991), Floradas na Serra (1991) e uma derradeira versão de O Guarani (1991). A Bandeirantes realizou duas superproduções e dois grandes fracassos de público, Chapadão do Bugre (1988) e Capitães da Areia (1989). Sem fôlego para sustentar a produção regular desses programas e sem infra-estrutura capaz de concorrer com a Globo, essas emissoras abandonam as minisséries em 1991.

Recentemente, as telenovelas adaptadas voltaram ao vídeo. Em 1994, o SBT passou a investir em telenovelas adaptadas de textos literários, depois de tentativas fracassadas de produção de telenovelas originais. O SBT volta ao formato com Éramos Seis, utilizando a mesma adaptação realizada pela TV Tupi em 1977, e em seguida produz As Pupilas do Senhor Reitor, reciclando a versão realizada por Lauro Cesar Muniz em 1970. Essas experiências mais recentes reiteram um aspecto flagrante do repertório literário da televisão: o eterno retorno aos mesmos textos e a repetição de títulos e autores ao longo de sua história.

CAPITULO 4

CONSIDERAÇÕES FINAIS

4.1 A repetição como procedimento

A repetição é a característica mais evidente do "repertório literário" da televisão, seja em relação às obras adaptadas ou aos autores. Vimos que Helena tem cinco versões para telenovelas, e Machado de Assis tem outras três obras de sua autoria adaptadas para o vídeo -O Alienista, A Mão e a Luva, e Iaiá Garcia. José de Alencar tem sete obras adaptadas -O Tronco do Ipê, A Viuvinha, O Guarani, Lucíola, Diva, As Minas de Prata, e Senhora-, esta última com quatro adaptações. O mesmo fenômeno é observado em relação a obras de autores estrangeiros, como Charles Dickens, Victor Hugo e Alexandre Dumas.

Adorno e Horkheimer, utilizando o cinema como referência, apontam a repetição como procedimento característico da indústria cultural: "A novidade do estágio da cultura de massa em face ao do liberalismo tardio está na exclusão do novo. A máquina gira em torno do próprio eixo. (...). Acréscimos ao inventário cultural experimentado são perigosos e arriscados. (...) É como se um poder onipresente houvesse examinado o material e estabelecido o catálogo oficial dos bens culturais que orna brevemente as séries disponíveis. As idéias estão inscritas no céu da cultura em que numeradas, ou melhor dizendo, em número fixo e imutável, Platão já as trancafiara."[142]

---

142 ADORNO, Theodore e HORKHEIMER, Max. "A Indústria Cultural - o Iluminismo como Mistificação de Massas". In: LIMA, Luiz Costa (org.). Teoria da Cultura de Massa. Rio de Jan eiro, Paz de Terra, 1982, pp. 159-204.

Não é preciso comungar com as perspectivas catastróficas atribuídas pelos autores ao cinema e às indústrias de cultura de maneira geral para reconhecer a pertinência da percepção do procedimento. A indústria cinematográfica sempre foi -e continua sendo- pródiga na produção de várias adaptações de uma mesma obra literária ou mesmo nas repetidas versões de roteiros originais. Alain Garcia, em L'Adaptation du Roman au Film, observa que obras como O Conde de Monte Cristo, Os Três Mosqueteiros e Os Miseráveis tiveram respectivamente pelo menos cinco, sete e dez versões. Dumas, pai, e Victor Hugo, constam entre os autores mais adaptados, tendo inspirado respetivamente 75 e 60 versões cinematográficas de suas obras[143].

Embora não seja um procedimento exclusivamente televisivo, é nesse veículo que ele atinge o paroxismo. É sobre a repetição que se funda a própria unidade do programa de televisão. Enquanto no cinema o filme geralmente constitui uma unidade narrativa que se desenvolve em uma única apresentação, na televisão a unidade se constitui pela sucessão de segmentos que, reunidos, criam um programa, um episódio ou um capítulo. No caso específico da ficção seriada, é a sucessão de capítulos que criará a unidade total da narrativa. A unidade narrativa de uma telenovela, por exemplo, consuma-se a partir da repetição de uma subunidade, o capítulo, que por sua vez resulta da justaposição de segmentos separados por mensagens comerciais ou institucionais.

Esse regime de exibição repercute na estrutura interna das narrativas televisuais, diferenciado-as bastante da narração cinematográfica e aproximando-as mais das narrativas veiculadas sob a forma de folhetim. No

---

143 GARCIA, Alain. L'Adaptation du Roman au Film. Editions I.F. Diffusion, Paris, 1990, p. 18

filme, a unidade ficcional em geral coincide com a unidade do espetáculo, ou seja, cada exibição corresponde a uma história completa. Apresentados os personagens e as situações, não será necessário repetir muitas vezes quem é quem e quem está fazendo o quê ao longo do desenvolvimento da história. Na telenovela, assim como no folhetim, a cada segmento e a cada capítulo é preciso lembrar o telespectador em que ponto a narrativa foi interrompida para que ele possa acompanhar o seu desenvolvimento. Essa constante interrupção da narrativa exige uma multiplicação de peripécias, de maneira a despertar a atenção do público e seu interesse pelo desenrolar dos acontecimentos. Assim, a repetição não se dá apenas em relação ao repertório, mas contitui-se como elemento estruturador da narrativa televisiva.

Na televisão a repetição ainda se verifica em outros níveis. Como vimos, o repertório televisivo frequentemente faz referências a outros veículos, seja adaptando para o vídeo textos literários, espetáculos cinematográficos, teatrais ou radiofônicos. A repetição, portanto, não é procedimento exclusivamente interno à TV, mas verifica-se também na sua relação com outros veículos, aos quais ela constantemente faz referência.

Assim, o que se repete na televisão não é um repertório literário estabelecido por ela, mas elementos de um repertório que ela divide com vários veículos que compõem o que Adorno e Horkheimer chamam de "indústria cultural". No entanto, parece-me tratar-se menos de um catálogo de bens culturais estabelecido por um poder onipresente do que de um catálogo determinado pelas limitações materiais dos próprios veículos da indústria.

Em "The Technology and Society", Raymond Williams observa que "Diferentemente de todas as tecnologias de comunicação anteriores, o rádio e a televisão foram *sistemas primeiramente projetados para a transmissão e a*

recepção como processos abstratos, com pouca ou nenhuma definição de conteúdos prévios. Quando a questão do conteúdo foi levantada, foi resolvida, essencialmente, parasitariamente." Williams cita eventos esportivos e políticos e o teatro como "conteúdos" apropriados pela nova tecnologia para concluir: "Não é só que a oferta de equipamentos de radiodifusão precedeu a demanda; é que os meios de comunicação precederam seus conteúdos."[144]

As observações de Williams são corroboradas por depoimentos de profissionais da televisão brasileira, que frequentemente referem-se à criação de programas a partir da necessidade da emissora de preencher determinados horários da programação. Assim, a regularidade e a duração de um programa muitas vezes foram estabelecidas antes do seu conteúdo. No caso brasileiro, onde a experiência industrial na área de cultura era bastante restrita antes do aparecimento da televisão, o "parasitarismo" a que se refere Williams teve todas as condições para ser levado às últimas consequências.

Esse seguramente é um dos fatores -mas certamente não o único- que fez com que a recorrência regular e constante das telenovelas a obras literárias, e também a filmes e radionovelas, constituísse uma especificidade da televisão brasileira. Também parece explicar o porquê da recorrência dos adaptadores aos textos da literatura estrangeira nos primórdios da televisão: tratava-se do único repertório disponível, uma vez que não havia de fato uma produção industrial de ficção no Brasil.[145] Walter George Durst, um dos mais prolíficos

---

144 WILLIAMS, Raymond. "The Technology and the Society", in: BENNETT, Tony (ed.), Popular Fiction - Technology, Ideology, Production, Reading, London, Routledge, 1990, p. 18.

145 Mesmo no rádio, grande parte da produção ficcional era importada de outros países latino-americanos, traduzida e adaptada aqui; até os anos 80, o rádio era um veículo de alcance regional, o que torna difícil caracterizá-lo como indústrial cultural.

adaptadores dos anos 50, é bastante eloquente ao afirmar em depoimento que a preferência estava associada ao fato de haver uma grande produção de histórias adaptáveis para a TV em publicações estrangeiras, como a *Mistério Magazine*, ou mesmo no cinema.

Esses fatores dão conta de explicar a grande coincidência, principalmente nos anos 50 e 60, entre os textos literários adaptados para a TV e aqueles anteriormente adaptados para o rádio e o cinema. No entanto, à medida que a televisão estabelece uma linguagem própria e cria seus próprios procedimentos narrativos, a repetição de títulos permanece. Como explicar isso?

É preciso observar que o regime de repetição se transforma a partir do final dos anos 50. Até então eram títulos como Jane Eyre (1955) e Eugênia Grandet (1957) que se repetiam; a partir daí cada vez tornam-se mais frequentes novas versões de romances brasileiros como Helena (1959, 1961), A Muralha (1962), Senhora (1961) e O Tronco do Ipê (1964). O procedimento então se dá em relação às obras nacionais, em que o "tratamento visual" para o romance é definido pela própria televisão, e não obrigatoriamente por intermédio do cinema como acontecia anteriormente.

Se avançarmos no tempo, observararemos que hoje a repetição de títulos se concentra principalmente em textos originalmente escritos para o vídeo nos chamados *remakes*, que consistem na reencenação de um programa exibido anteriormente pelo mesmo veículo. O fenômeno, mais antigo no cinema, tem se tornado cada vez mais frequente na televisão.

Assim, o regime de repetição se transforma ao longo da história da televisão. Se traçarmos uma linha evolutiva desse procedimento, observamos

que ele cada vez menos envolve objetos de outros veículos e cada vez mais está voltado para objetos da própria televisão.

4.2 O que se repete?

Observei que a repetição é um procedimento característico da televisão e também do universo das adaptações de textos literários para os programas de fição seriada da televisão. Agora, tentarei responder a um outra pergunta: o que se repete no repertório literário da TV?

A matéria literária básica é o romance popular do século 19, de características românticas, escritos por autores "de segunda ordem", para empregar os termos de Antonio Candido ao se referir a Alexandre Dumas. Em suma, trata-se de uma produção literária de forte apelo comercial e grande penetração entre as massas leitoras da Europa do século passado. Um tipo de literária que Saint-Beuve definiu como "industrial".

Gramsci, em Literatura e Vida Nacional, propõe uma tipologia para esse tipo de romance popular, que consiste basicamente no seguinte: 1) o romance de caráter ideológico-político e tendência democrática (Victor Hugo e Eugène Sue); 2) o romance tipo sentimental, não-político em sentido estrito, mas no qual se expressa o que poderia ser chamado de "democracia sentimental" (Richebourg, Decourcelle etc.); 3) o romance de puro enredo, mas de conteúdo ideológico conservador (Xavier de Montépin); o romance histórico, também com caráter ideológico político (Dumas); 4) o romance policial (Lecocq, Rocambole, Sherlock Holmes, Arsène Lupin; 6) o romance tenebroso/gótico (Anna Radcliffe); 7) o romance científico de aventuras e geográfico (Julio Verne, Boussenard).

Essa tipologia pode ser aplicada ao repertório literário da televisão, com predominância do romance social e do romance histórico e de aventuras sobre os outros tipos. As histórias policiais e de detetive, que constituíram uma tradição nas adaptações realizadas pelo cinema norte-americano e inglês e, posteriormente, na televisão desses países, curiosamente têm pouca representatividade na TV brasileira, um fato que mereceria estudo. Coração Delator, As Aventuras de Arsène Lupin, A Casa das Sete Torres e O Fantasma de Canterville praticamente esgotam os exemplos das histórias de mistério que deram origem a telenovelas.

O gosto pelo maravilhoso, pelo efeito e pelo insólito, típico do romance gótico (ou tenebroso, conforme Gramsci), está indiretamente presente através de suas derivações cinematográficas. Silvia Oroz, em Melodrama: o Cinema de Lágrimas da América Latina, associa esse tipo de romance à origem do melodrama teatral europeu e propõe sua evolução cronológica através das seguintes categorias: "melodrama romântico", "melodrama sobrenatural" e "melodrama doméstico". Segundo Oroz, "este último surge como reação naturalista lógica aos abusos dos dois anteriores, que povoaram o gênero com um incontável número de monstros, fantasmas e histórias que transcorriam `no longínquo oriente' (...), prolifera na segunda metade do século 19, e sua influência para o desenvolvimento do melodrama cinematográfico é altamente considerável, pois concentra-se no universo de penúrias femininas que povoaram o gênero no cinema."[146]

Esse universo dos sofrimentos femininos a que se refere Silvia Oroz está bem representado nas adaptações. Não deixa de ser significativo o fato de

---

146 OROZ, Silvia. Melodrama: o Cinema de Lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro, Rio Fundo Editora, 1992, p. 20.

Helena, Senhora e A Moreninha serem as obras brasileiras mais adaptadas para o vídeo, assim como O Morro dos Ventos Uivantes ser a obra estrangeira com mais versões.

Todos esses romances, com ingredientes mais ou menos melodramáticos, estão diretamente ligados ao romance romântico pelo seu caráter moralizante. Em todos eles, os verdadeiros sentimentos e a nobreza de caráter -invariavelmente associados às protagonistas femininas- confrontam-se com os interesses mundanos e os defeitos morais frequentemente associados a personagens masculinos. O que esté em jogo é sempre o casamento burguês, instituição para onde convergem o amor e os interesses pecuniários, que representa a salvação e a perdição das protagonistas femininas.

Mesmo quando as adaptações baseiam-se em romances escritos neste século, é em torno dessas mesmas questões que giram suas narrativas. É o caso por exemplo de Um Lugar ao Sol, de Theodore Dreiser, onde um homem ambicioso e de caráter fraco está diante de um dilema: honrar o compromisso de casamento com a mulher pobre que o ama desinteressadamente ou desposar aquela que lhe vai permitir a ascensão social. Em linhas gerais, o mesmo dilema conduz a um desfecho igualmente trágico em Sangue e Areia, romance de Vicente Blasco Ibañez que virou telenovela também a partir da versão cinematográfia.

Quando as histórias ultrapassam a barreira do casamento, ainda é o ambiente doméstico e o sofrimento da mulher -de preferência uma representante da pequena burguesia- que ocupam o primeiro plano. Éramos Seis, de Maria José Dupré, é um caso paradigmático e não por acaso recebeu quatro versões para telenovelas. Aí não são as aflições da moça casadoira que

constituem o fio narrativo, mas os sofrimentos da mãe pequeno-burguesa que assiste à desintegração do núcleo familiar. A esse romance alinham-se Dona Xepa, telenovela baseada em peça teatral de Pedro Bloch, O Ébrio, do romance de Gilda de Abreu e O Feijão e o Sonho, de Orígenes Lessa.

A telenovela divide com o romance romântico, além de temáticas, a exigência das peripécias, determinada pelo seu modo próprio de veiculação. Assim a narrativa da telenovela se baseia no "movimento, no deslocar incessante dos planos", elementos característicos do romance romântico apontados por Antonio Candido num texto sobre a temática da vingança em O Conde de Monte Cristo: "O romance, do seu lado, precisava no Romantismo de movimento e peripécia, para satisfazer à voracidade parcelada do folhetim de revista e jornal. Enquanto a vingança, como tema, permite e mesmo pressupõe um amplo sistema de incidentes, a ficção seriada, como gênero, exige a multiplicação de incidentes."[147]

Candido, no mesmo texto, aponta para o fato de que a realização completa da vingança implica uma progressão narrativa que favorece tanto os incidentes quanto constitui "o passaparte com que o romancista circula livremente pela sociedade, ligando as camadas e desvendando conexões obscuras."

Essa interpenetração de planos da sociedade, a abordagem de relações interclassistas favorecida pela temática da vingança também floresce na telenovela e movimenta sua narrativa. É a vindita que constitui o eixo, por exemplo, de antigas telenovelas como Almas de Pedra (baseada em Mulheres de Bronze, de Xavier de Montepin), Somos Todos Irmãos (baseada em A Vingança

147 CANDIDO, Antonio. Tese e Antítese. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1967, p. 15.

do Judeu). A temática está presente mesmo em obras contemporâneas adaptadas, como é o caso das duas mais recentes adaptações da Globo apresentadas no horário das oito, Tieta e Fera Ferida, respectivamente baseadas no romance de Jorge Amado e em textos de Lima Barreto. Em ambas, os protagonistas retornam ao seu lugar de origem para vingar as humilhações sofridas no passado. A narrativa termina com a vingança consumada, e os protagonistas, livres para viverem suas grandes histórias de amor.

Oromance com pano de fundo histórico-social também é constante nas adaptações. Seja em Dr. Jivago (em que o amor escuso por Lara é rompido pela Revolução Bolchevique), em A Ponte de Waterloo (em que a Primeira Guerra constitui como o impedimento para o amor entre um capitão inglês e uma jovem bailarina), em Adeus às Armas (também ambientado na Primeira Guerra), ou mesmo em romances de costumes rurais, como A Sinhazinha, de Afrânio Peixoto, ou Maria, Maria, de Lindolfo Rocha.

A pequena participação de clássicos brasileiros pós-românticos no repertório das adaptações literárias para a TV confirma essa preferência pelo romance romântico. Do Naturalismo, há apenas duas obras: Casa de Pensão e O Ateneu, que deu origem à telenovela Memórias de Amor.

Um autor tão adaptado como Machado de Assis, jamais teve qualquer de seus romances realistas adaptados para o vídeo, fosse em minissérie ou telenovela. Manoel Carlos, que adaptou Diva e Senhora, justifica o fato: "O Machado de Assis é extremamente introspectivo, tem muito pouco diálogo, e há um respeito, há um bloqueio. Eu por exemplo já fui convidado para fazer Machado de Assis e declinei. (...) Eu acho um pouco irresponsável fazer Machado de Assis."

Walter George Durst acrescenta outras razões: "Aquele humor inglês dele se nega ao melodrama de certo modo. A televisão tem que chegar ao melodrama mesmo. (...) O Machado de Assis evita, a maioria dos autores brasileiros tem medo do dramalhão." Mesmo quando se trata de uma obra contemporânea e complexa como Grande Sertão: Veredas, é o fio melodramático que possibilita a adaptação: "Senti que tinha ali uma linha melodramática, entre aspas, que poderia me garantir: a paixão entre Riobaldo e Diadorim."[148]

Mais curiosa é a comparação que Gilberto Braga, adaptador de Helena e Senhora, faz entre Machado e José de Alencar: "Machado é um estilista, talvez o maior de nossa literatura. A relação primordial dos estilistas é entre eles e o papel. José de Alencar é outra história. Se fosse vivo, sem dúvida estava aí contratado por alguma emissora. Senhora tem a estrutura perfeita para ser novela de televisão. A trama romântica tão a gosto das grandes platéias, os ganchos, as personagens de empatia imediata. "[149]

Os depoimentos desses três adaptadores sintetizam, às vezes pela negatividade, a matéria essencial dos romances adaptados para a televisão: a temática romântica, enredos cheios de peripécias e personagens que estabeleçam empatia imediata com o telespectador.

Assim, o realismo de Machado de Assis coloca-se em oposição às histórias caudalosas de um escritor como Érico Veríssimo que, ao lado de Jorge Amado, é o escritor contemporâneo com mais obras adaptadas para o vídeo. "Ah, o Érico Veríssimo é todo ele novela. Tem entrecho. Fulano que é pai do outro, o outro que é criado pelo outro. Tem muita coisa, muita aventura. E é um escritor de

---

148 Depoimento de Walter George Durst concedido a mim em novembro de 1994.
149 Depoimento de Gilberto Braga reproduzido em *O Estado de S. Paulo*, 28/02/1982, p. 33.

grande abertura. Ele te permite criar, como o Jorge Amado. Você inventa tudo em cima do Jorge Amado. Machado é uma obra muito fechada. O Dom Casmurro não podia ter um parágrafo a mais do que tem, imagina uma página."

Walter George Durst atribui a Érico Veríssimo uma qualidade rara em escritores brasileiros: "(...) essa habilidade de contar uma história com começo, meio e fim não é muito uma habilidade brasileira. Aqui, quem começou mais ou menos com isso foi o Érico Veríssimo, mas ele escrevia livro para ser lido no trem e depois jogar fora. Ele contava uma história. Mas a maioria é memorialista, contista -ótimos-, mas ficcionista mesmo é muito difícil. Toda a força do Jorge Amado é que ele é um autêntico ficcionista. Num parágrafo você já está vendo o personagem. Mas isso é raro, muito difícil na literatura brasileira."

A oposição coloca-se principalmente entre os estilistas e os contadores de histórias. São estes últimos, que Durst considera raros na literatura brasileira, os privilegiados pelas adaptações. No entanto, é justamente essa literatura "pobre em histórias" que se tornou matéria praticamente exclusiva das adaptações realizadas nos últimos vinte anos pela televisão. Veremos a seguir que não são apenas os conflitos entre os personagens de primeiro plano que são importantes para tornar uma obra adaptável. A situação histórica dos personagens muitas vezes é trazida a primeiro plano, num esforço de se constituir, através da telenovela, uma história nacional consensual.

4.3 Literatura como "coisa de época"; as adaptações como contraface histórica da telenovela realista

Pudemos observar que, a partir de meados dos anos 60 e, principalmente na virada para os anos 70, a telenovela passa por alterações profundas que alteram seu modo de veiculação e de produção. A introdução dos equipamentos de videoteipe é decisivo para essas modificações. Ao minimizar a imprevisibilidade e o acaso das transmissões ao vivo, eles permitem maior controle e planejamento do produto final. Isso permite que a narrativa seja dividida em capítulos diários, torne-se mais longa e ganhe maior coesão interna. Até então confinado aos estúdios, o espaço narrativo ganha a possibilidade das gravações externas. Em suma, a telenovela libera-se do espaço teatral dos estúdios, da coincidência entre o tempo de apresentação e exibição e ganha mobilidade. A telenovela pode sair às ruas, ao espaço aberto, e captar o que acontece aí.

Esse encontro com a realidade extra-estúdio trará para dentro da narrativa novos ambientes, novos protagonistas e novos registros de linguagem. Se até então prevaleciam os lugares exóticos, habitados por princesas, duques e xeques, que falavam de modo empostado e empolado, agora a novela se passa em São Paulo, no Rio, e até no interior do Brasil, apresentando conflitos entre "pés-de-chinelo", remediados e ricaços locais. Esses novos personagens adotam uma linguagem cada vez mais próxima à do telespectador em falas pontuadas por gírias e elipses de termos que procuram reproduzir a linguagem coloquial. Os heróis dão lugar a antiheróis menos esquemáticos e mais problemáticos, como Beto Rockfeller, Nino, o Italianinho, Antônio Maria e João Coragem, às voltas com problemas mais próximos daqueles enfrentados pelo telespectador na vida cotidiana.

Autores, diretores e adaptadores frequentemente atribuem à telenovela com essas características o adjetivo "realista". Por realismo entenda-se aqui a preocupação generalizada dos produtores em retratar na telenovela a "realidade brasileira contemporânea", na qual a aproximação da fala dos personagens a uma "fala nacional" é frequentemente descrita como o principal indício da aproximação com essa realidade. Essa "nova telenovela" coloca-se no pólo oposto do melodrama estrangeiro, das histórias lacrimosas e açucaradas que até então dominavam o gênero e frequentemente são caracterizadas como "alienadas".

Essa polarização entre a telenovela "realista" e a "alienada" é apontada por Renato Ortiz em A Moderna Tradição Brasileira: "Na luta pela legitimidade do que viria a ser a forma correta de se fazer novela, o pólo do realismo se identifica às demandas da sociedade e se distancia do passado, das velhas fórmulas herdadas da tradição. (...) O melodrama tinha o inconveniente de estar restrito a uma temática feminina, estrangeira; portanto, distante do interesse de platéias especializadas como os homens e os jovens."[150]

No entanto, como explicar a permanência das adaptações de obras literárias -que, em linhas gerais, consistem das mesmas obras românticas adaptadas em décadas anteriores, centradas no universo das penúrias femininas- nessa produção orientada para o "realismo"? A alteração do perfil das obras adaptadas, como vimos, está muito mais relacionada ao privilégio das obras nacionais em relação às estrangeiras do que a características internas dessas obras, que continuam a bater na tecla romântica.

---

150 ORTIZ, Renato. *op. cit.* p. 179.

Em A Moderna Tradição Brasileira, Renato Ortiz nos dá uma pista para responder a essa questão. Ao abordar o imbricamento do realismo com a indústria cultural[151], Ortiz identifica uma característica local: "Entre nós, a discussão sobre o realismo passa por uma problema anterior, o da construção de uma `realidade' brasileira; a questão nacional coloca um elemento que redimensiona o debate (...)."[152] Ortiz observa como vários profissionais provenientes do teatro e da literatura justificam sua participação na televisão. No discurso desses profissionais, subjaz a idéia de que televisão seja "(...) não só o prolongamento das perspectivas utópicas que nortearam a produção cultural das décadas anteriores, mas ainda o locus privilegiado de um trabalho político voltado para as massas."[153] É como se a televisão, para esses profissionais, constituísse o espaço de realização do ideário nacional-popular que orientara a produção cultural das décadas anteriores. Ortiz ocupa-se de demonstrar a falácia do raciocínio. Aqui, o que nos interessa é apontar o fato de haver um impulso generalizado entre os profissionais de televisão de

---

151 A associação entre indústria cultural e realismo é assunto recorrente nos estudos sobre o cinema, especificamente nos que focalizam a produção cinematográfica americana dos anos 40 e 50. Por essa época, a entrada dos EUA na Segunda Guerra reduziu drasticamente o mercado de filmes norte-americanos no exterior e a produção de Hollywood voltou-se para o mercado doméstico, que se aquecia. Paul Kerr interpreta o fenômeno, associando-o à constituição de um ortodoxia estética do cinema norte-americano representada pelo realismo, mais tarde chamado de "realismo clássico", que passou a contemplar assuntos como a criminalidade urbana e o ambiente familiar em narrativas que não lidam com o real como algo contraditório, uma vez que asseguram ao espectador a onisciência e a certeza de que a harmonia será restaurada no final. KERR, Paul. "Out of What Past? Notes on the B *film noir*". In: BENNETT, Tony. Popular Ficiton - Technology, Ideology, Production, Reading. London, Routledge, 1990.

152 Ortiz identifica no cinema dois tipos de realismo: o *reflexivo*, que implicaria em produzir um distanciamento do público em relação ao que está sendo colocado como realidade na tela e, portanto, investido de uma dimensão crítica; e o *reflexo*, que tenderia a eliminar o distanciamento entre o público e a realidade do filme e, portanto, acrítico, Ortiz identifica uma especificidade local: "Se é possível apontar nos países europeus e nos Estados Unidos uma confusão de fronteiras entre o realismo da indústria cultural e os movimentos críticos, (...) no caso brasileiro esta interpenetração de domínios se dá de maneira mais acentuada.

153 ORTIZ, Renato. A Moderna Tradição Brasileira. p. 180.

"construir uma realidade brasileira" para o telespectador; de que o "realismo" está diretamente relacionado à idéia de construção do "nacional".

Como já observamos, é constante nessas adaptações a sobreposição do enredo da obra literária a episódios da história brasileira, muitas vezes não contemporâneos ao tempo ficcional. A matéria ficcional fornecida pelo romance tem como pano de fundo um painel histórico introduzido pelo próprios autores e avalizado pela respeitabilidade do texto literário. Ou seja, nesse caso trata-se também do impulso de representar a "realidade brasileira", mas em termos retrospectivos. Enquanto as telenovelas "realistas" procuram representar a realidade contemporânea dos centros urbanos e do meio rural, as adaptações constituem a contraface diacrônica da construção dessa realidade brasileira, uma espécie de construção em retrospecto do "nacional". Assim, o "realismo" das telenovelas se divide em dois planos: 1) o da representação da realidade brasileira contemporânea, em que a tensão urbano/rural é frequentemente tematizada; e 2) o da representação da realidade brasileira histórica, na qual o texto literário desempenha papel legitimador.

De fato, o texto literário estará sempre associado a um tempo bastante recuado em relação ao presente, a uma "coisa de época". O tempo ficcional das telenovelas em geral está situado em algum momento do século 19 e raramente ultrapassa os anos 50 deste século.

O caso de uma minissérie como O Tempo e o Vento, "da obra imortal de Érico Veríssimo", conforme aparece escrito nos créditos, é emblemático. A minissérie é introduzida por um narrador que fala da importância do período representado pela minissérie -um painel de dois séculos da história do sul do país -como um período de construção e constituição de uma "identidade nacional".

John Ellis, em Visible Fictions, aponta uma situação semelhante na televisão britânica, onde "as memórias históricas são sólidas apenas até os anos 50": "À medida que nos aproximamos do presente, elas começam a desbotar. (...) As imagens dos anos 70 estão virtualmente ausentes, especialmente das redes de televisão. Os programas de atualidades e os noticiários não constroem história, e raramente situam o presente em relação ao passado." Ellis pondera que a retórica dos programas de ficção, operando em categorias opositivas (tipo "conservadores" e "liberais") tenderia a desintegrar-se diante de situações correntes. "A TV é perseverante em apresentar a história minuciosamente para nós, ainda que ao mesmo tempo nos desligue de nossa história." "Assim, as distinções genérias da televisão criam uma espécie particular de cegueira histórica que tem efeitos na percepção de um hiato radical entre o presente imediato e o passado distante." [154]

Ainda é Ellis que observa a respeito da estrutura das ficções, digamos, "históricas", que ao reunir "os dramas que se repetem a cada geração e o drama público da história repetido de várias gerações, intimamente corroboram uma concepção de história como repetição ou novos recomeços."[155]

Em linhas gerais o mesmo fenômeno da TV britânica verifica-se no Brasil. No entanto, aqui é o texto literário que se constituirá como fonte principal dessas "novelas de época". A barreira dos anos 50 será ultrapassada em raras ocasiões, em minisséries como A Máfia no Brasil, O Sorriso do Lagarto e Anos Rebeldes. Esta última constitui dupla exceção. Além de ser uma crônica dos anos 70, não se trata de uma adaptação, mas de texto original de Gilberto Braga.

---

154 ELLIS, John. Visible Fictions - Cinema: Television: Video. London, Rutledge, 1982, p. 17-18.
155 ELLIS, John. *op. cit.*, p. 17

No entanto, o que predomina é a associação da literatura a uma "coisa de época", temporalmente recuada do tempo presente do telespectador. O texto literário nunca representa a realidade contemporânea, e sim a história. A sua autoridade atribui legitimidade a essa representação da história, que pela primeira vez ganha alcance efetivamente nacional. É em torno dessa representação que se constitui uma "identidade nacional" também em nível histórico.

Maria Rita Kehl diz que a televisão, no Brasil, realizou uma "integração pelo imaginário", tendo em mente a integração da população em torno da lógica de consumo de massa introduzida pela TV. Parece-me que essa idéia da "integração pelo imaginário" pode ser ampliada. Ela dá conta tanto da integração em torno de uma representação em imagens da realidade contemporânea brasileira quanto de uma realidade histórica, construída a partir da referência literária. No entanto, esse fator extra-literário não parece dar conta de explicar o porquê da adaptação constante e praticamente exclusiva de obras brasileiras a partir da década de 70.

4.4 Uma tradição literária via televisão?

Um dos fatos que mais intrigam Armand e Michèle Mattelart a respeito da televisão brasileira em O Carnaval das Imagens é a participação de "intelectuais de esquerda" nesse veículo, sobretudo numa empresa monopolista como a Globo ainda durante a vigência do regime militar. A especificidade do "realismo" de que falamos, empenhado na representação de uma realidade nacional -ainda que puramente imaginária-, parece-me a chave para entender a convivência de intelectuais com a Globo e desta com o ideário cultural do

governo: a aspiração comum a produzir uma integração nacional a partir de uma representação do nacional para o povo-telespectador. Essas aspirações e interesses não são absolutamente idênticos. Revelam-se em diferentes níveis, mas mantêm diversos pontos de contato entre si.

Para o governo interessa realizar a "integração nacional", se possível levantando o "nível cultural" do povo, de modo a melhorar também a qualidade da mão de obra; para a Globo interessa, por razões empresariais e comerciais, criar um mercado consumidor de massa em escala nacional para o consumo dos produtos que ela anuncia; para os produtores, a televisão representa a possibilidade até então inédita de alcançar um amplo espectro da população e apresentar a ela uma imagem do nacional frequentemente informada pelo ideário "nacional-popular". [156]

Nesse sentido, é significativa a escolha da literatura como mediadora privilegiada para a representação histórica do nacional. Além de gozar de prestígio junto à classe média, prestígio que de alguma forma é transferido ao produto televisivo e ao próprio veículo, a difusão de telenovelas baseadas em textos literários cria a ilusão de uma democratização da literatura. O texto literário rompe o seu círculo restrito de leitores e se apresenta como valor *per si* mesmo àqueles que nunca tiveram acesso a ela.

Timothy Brennan observa algo semelhante num estudo sobre o programa "Masterpiece Theatre", veiculado por uma emissora pública norte-

---

156 Renato Ortiz aponta situação semelhante em relação aos intelectuais de esquerda norte-americanos que saíram do Worker's Theater para Hollywood: "Ao considerarem, na tradição da novela realista para trabalhadores, como características fundamentais de uma peça de teatro, a sua simplicidade, a preparação mínima dos diálogos e das situações, a fim de que os oprimidos pudessem entender mais facilmente o enredo, e se identificarem com a realidade, de uma certa forma eles estavam retomando, querendo ou não, uma boa parte das premissas da cultura popular de massa."

americana, a PBS, que consistia basicamente de adaptações de clássicos da literatura inglesa em um único episódio: "A magia do `Masterpiece Theatre' consiste em sua habilidade de convencer a comunidade crítica de que ele está elevando o nível cultural do público, quando ele realmente está criando a ilusão de elitismo de massa."[157]

O discurso do ministro da Cultura, Ney Braga, trabalha exatamente nessa direção apontada por Brennan, associando a elevação do nível da televisão à apresentação de três novelas baseadas em textos de Jorge Amado, José de Alencar e Machado de Assis. Se esse tipo de discurso é revelador de um populismo ingênuo, animado pela crença de que a massa está consumindo Cultura, revela também uma certa perversidade ao corroborar a ilusão de que uma telenovela possa efetivamente aproximar o telespectador do texto literário. Ilusão criada pelas próprias emissoras, em particular a Globo, que sistematicamente veiculava essas adaptações associando-as diretamente ao texto e ao autor literário, como foi o caso de Helena, anunciada como "de Machado de Assis", ou Senhora, "de José de Alencar".

Não entro aqui no mérito de discutir as eventuais qualidades intrínsecas daquelas telenovelas, independentes das do texto literário em que se baseiam. Também não discuto aqui se a exibição da telenovela estimula a leitura do livro original, argumento bastante utilizado numa antiga discussão, a meu ver equivocada. Se a exibição de Helena coincidiu com uma vendagem de mais de 20 mil exemplares do romance, registrada em 1975[158], isso é insignificante em relação a circulação do "valor literário" que a telenovela promoveu entre

---

157 BRENNAN, Timothy. "Masterpiece Theatre and the Uses of Literature". In: LAZERE, Donald (ed.). American Media and Mass Culture: Left Perspectives. Berkeley, Universtity of California Press, 1987, p. 380.

158 Dado citado por CAMPEDELLI, Samira Y., em tese de mestrado já referida.

milhões de telespectadores em todo o país. Ao que me parece, é aí que está o centro da questão. As adaptações são frequentemente consideradas democratizantes, sob o argumento de que aproximariam do universo literário um público alheio marginal às letras. Prova disso seria o aumento da vendagem dos títulos que deram origem a telenovelas. No entanto, os milhares de livros vendidos são sempre desprezíveis em relação à interpretação da obra literária que a telenovela apresenta para milhões de telespectadores. Mais importante: a telenovela faz circular entre milhões de telespectadores um "valor literário" atribuído à literatura, em última análise, pelas classes a que grande parte desse público não pertence. Ao agregarem o prestígio, ou o ``valor" do texto literário, à telenovela, introduzem esse valor para um público até então alheio a ele, prometendo literatura quando realmente oferecem telenovela.

A alteração do perfil das obras adaptadas para a TV a partir dos anos 70, principalmente no sentido de valorização da produção nacional, vai ao encontro de uma tese formulada por Gramsci em Literatura Nacional. O teórico italiano associa a tardia unificação italiana à incapacidade da Itália de produzir um literatura popular viável, como ocorreu na França com o romance popular e na Inglaterra com as histórias policiais. O ideal gramsciniano é o romance "nacional-popular" nos moldes do produzido na Rússia por Tolstói. O que nos interessa aqui é o caráter funcional que Gramsci atribui à literatura, para além do valor intrínseco ao texto literário. Para Gramsci, a literatura desempenha importante papel na formação nacional, na construção de uma unidade nacional em torno de heróis nacionais e populares.

O caso brasileiro guarda paralelismo com o italiano. Em ambos os países não se conseguiu produzir uma literatura popular. Aqui, isso está diretamente relacionado ao fato de não se ter constituído um leitorado suficientemente

numeroso que pudesse consumir uma literatura popular. Se o folhetim floresceu nos jornais brasileiros ainda no século 19, tendo sido publicado pelos grandes jornais em circulação, seu alcance era bastante restrito. Assim, tínhamos grandes autores, como Machado de Assis e José de Alencar publicando seus romances nos jornais em forma de folhetim, ainda que não se tratasse de uma produção realmente popular. Havia o veículo e o produto, mas não havia público leitor.

Se em algum momento as obras desses autores encontraram, no Brasil, algum veículo que as tenha aproximado do regime de divulgação de suas matrizes européias, foi através da televisão a partir da década de 70 deste século. O momento coincide com o projeto de "Integração Nacional" do governo e com o primeiro momento em que algum veículo de fato conseguia alcance nacional no Brasil. Pela primeira vez, teremos uma produção ficcional capaz de atingir os "mais diferentes estratos sociais e culturais" que será "recebida com sentimentos tão similares", conforme Arnold Hauser, em História Social da Literatura e da Arte caracteriza a novela de folhetim.

Se pensarmos no que nos ensina Marlise Meyer sobre o romance folhetim, veremos que a descrição se aplica ponto por ponto à novela televisiva: "O romance folhetim propriamente dito nasceu dessas condições específicas de publicação e do desejo (e necessidade) dos seus autores em atingir o leque mais largo possível do público. A necessidade do corte sistemático e a complementar necessidade de manter a atenção sempre desperta, a intenção de atingir o maior número, indistintamente das camadas sociais, haverão de criar uma estética romanesca `sui generis'. Uma infinidade

de peripécias, reduzidas no entanto a uma certa simplificação de esquemas, para que a memória do leitor não se atrapalhe. "[159]

As condições do florescimento do folhetim europeu do século 19 estão diretamente associadas à consolidação da burguesia e à ampliação do público leitor, o que vai determinar inclusive a forma da apresentação dos romances e o privilégio de alguns conteúdos. Se entre nós o folhetim francês teve penetração ainda no século 19 e entrou pelo século 20 ocupando espaço nos jornais, de circulação restrita, é já no final do século 20 que teremos um público "aburguesado" e em processo de "aburguesamento" numericamente significativo para consumir uma produção ficcional com um regime de veiculação muito semelhante ao do folhetim.

O paralelismo com o caso italiano novamente vem à tona quando Gramsci, em Literatura e Vida Nacional, aponta a floração tardia dessa forma ficcional na Itália, onde em 1929 era preciso representar O Conde de Monte Cristo e as Duas Orfãzinhas para levar o público ao teatro e, em 1930, os jornais publicam em folhetim O Conde de Monte Cristo e José Bálsamo para conseguir leitores.[160] Marlise Meyer indica a permanência desse tipo de publicação no Brasil e o modo como o folhetim se imiscui em outros veículos: "O romance folhetim, prolongando-se no Brasil em fascículos distribuídos pela editora Vecchi (...), vai passar por vários avatares, ligados ao nascimento de novos veículos. Cinema, rádio e televisão substituem o jornal como fábrica de ilusões. E o mesmo Monte Cristo vira um dos primeiros filmes (como mais tarde se publicará em versos em três volumes de folhetos de cordel). Fênix eternamente

---

159 MEYER, Marlise. "O que é, ou quem foi Sinclair das Ilhas?", in revista *Almanaque*, n.º 14.

160 GRAMSCI, Antonio. op.cit., p. 116.

renascida, com similitudes estruturais e temáticas dentro das diferenças de história e de veículo."[161]

[161] MEYER, Marlise."Folhetim para Almanaque ou Rocambole, a Ilíada de Realejo", in revista "Almanaque".

CAPITULO 5

CONCLUSÃO

Gramsci, em *Literatura e Vida Nacional*, atribui ao romance popular do século 19 francês e inglês as seguintes funções sociais: introduzir a massa leitora nas regras e valores da burguesia, padronizar a linguagem utilizada por diferentes comunidades e, com isso, constituir um ideário em torno do qual países como França e Inglaterra se constituíram como nação. O pensador italiano analisa naquela obra o caso de seu país pelo negatividade: na Itália, a constituição tardia de um Estado Nacional está diretamente associada à inexistência de uma literatura popular. Em suma, Gramsci procura demonstrar a existência de estreita relação entre a constituição de uma forma popular de ficção e a constituição de um ideário em torno do qual indivíduos de comunidades heterogêneas se reconheçam como integrantes de uma nação.

Num país periférico como o Brasil, essas funções não foram realizadas através dos livros, e sim pela televisão. Não pelo romance, mas pela telenovela.

Aqui, o primeiro veículo a atingir um público de massa em escala nacional foi a televisão. Foi através dela que indivíduos até então dispersos pelo território nacional e alheios a qualquer fonte comum de ficção pela primeira vez viram projetadas imagens de um Brasil que não coincidiam com aquelas de sua realidade imediata. Também foi pela TV que comunidades de norte a sul do país entraram em contato com um modo de falar que se impunha como padrão linguístico nacional e passaram a compartilhar histórias e personagens que passaram a fazer parte de um repertório propriamente nacional. Nesse

processo, a telenovela desempenhou papel fundamental, e não por acaso constitui-se na forma de ficção nacional por excelência. Foi principalmente através dessa forma de ficção televisiva que, a partir dos anos 70, produziu-se o que Maria Rita Kehl chamou de "integração pelo imaginário".

O texto literário, no entanto, não foi excluído desse processo. Pelo contrário, exerceu papel peculiar na constituição de uma massa consumidora de ficção e da formação do que chamaremos aqui de "mitos da nacionalidade".

Diferentemente do que ocorreu na Inglaterra, onde Charles Dickens não só construiu personagens "nacionais" como Oliver Twist e o velho Scrooge - para citar apenas dois personagens que representam pólos extremos e paradigmáticos da sociedade inglesa do século 19 - como apresentou à grande massa leitora os novos mecanismos e regras de funcionamento dessa sociedade, no Brasil não coube ao texto literário constituir, em escala nacional, os mitos da nacionalidade brasileira.

Aqui, ainda no século passado, não faltaram obras literárias que representassem as transformações e vícios que afligiam a sociedade brasileira de então. Sabemos que nossos literatos do século 19 produziram e publicaram aqui segundo as últimas inovações introduzidas na Europa, como observa Marlise Meyer a respeito da rápida adoção do folhetim pelos jornais brasileiros. O que faltou foram leitores de diversos segmentos sociais que pudessem usufruir da produção literária e encontrar nela a representação dos conflitos do que é ser brasileiro. As idéias e as formas, mais uma vez, estiveram fora de lugar. A fórmula literária de um literatura popular esteve disponível e foi prontamente empregada. Mas não havia, no século 19, um público consumidor suficientemente numeroso que demandasse e justificasse esse tipo de produção ficcional.

Foi só na década de 70 deste século que uma forma de produção ficcional voltada para as massas - a telenovela - encontrou um público efetivamente de massa, apto a consumi-la. Coube à televisão instaurar, por meio de imagens e sons, os mitos da nacionalidade brasileira e um padrão linguístico nacional. A telenovela assumiu o papel do nosso romance popular, em versão eletrônica, e passou a satisfazer a necessidade de ficção e poesia de grande parte da população brasileira, para voltar aos termos de Antonio Candido citados no início deste trabalho.

Se a hipótese gramsciana de que os romances populares do século 19 foram fundamentais para a constituição de uma idéia do nacional em alguns países europeus, colocando em circulação uma espécie de moeda corrente do ideário nacional, as consequências de tal função ter sido exercida, no Brasil, pela televisão, devem ser fundamentais para se entender os mitos da nacionalidade local.

Apenas como exemplo, pode-se pensar que as diferentes versões sobre a história da escravidão no Brasil jamais teve penetração nacional pela palavra escrita, fosse por meio de livros ou jornais. Coube à televisão apresentar versões dessa história para um público de massa brasileiro. Hoje, o protótipo nacional do escravo é Isaura, a personagem criada por Bernardo Guimarães no século 19. No entanto, essa imagem não foi forjada pelo texto literário - em última análise, a imagem literária de Isaura é múltipla, imaginável de várias formas por cada um dos leitores- mas pela telenovela. Isaura tornou-se antes personagem de telenovela que personagem literária. Assim como Gabriela, Helena, Aurélia Camargo, Riobaldo, Diadorim e Tieta, para citar apenas alguns.

Não se trata aqui de sugerir que o personagem literário seja mais verdadeiro que o da TV, ou que a leitura de um texto literário seja um ato

obrigatoriamente mais libertador que assistir a uma telenovela. Trata-se apenas de apontar para uma questão que considero fundamental para a constituição dos mitos da nacionalidade brasileira e que merece atenção.

As adaptações, de fato, existem em toda parte. Emma Bovary, hoje, não é um personagem exclusivamente literário, mas também cinematográfico e televisivo. No entanto, o que interessa aqui é que, no Brasil, os fatores se colocaram em ordem diversa. Se Emma Bovary, na França, é sobretudo um personagem literário, que também é cinematográfico e televisivo, aqui os personagens literários ganharam antes uma versão televisiva para depois, eventualmente, serem reconstruídos pelos leitores a partir do texto literário. Ou seja, o nosso imaginário literário está intermediado pela televisão. Como ler Gabriela, depois da novela, sem imaginá-la como Sônia Braga? Ou Isaura, sem pensar em Lucélia Santos?

As perguntas podem soar tolas e superficiais. Mas tornam-se mais importantes quando pensamos que não é só a construção imagética dos personagens que está em jogo nessas adaptações. Ainda tomando como exemplo a adaptação de A Escrava Isaura, deve-se pensar que a telenovela veicula interpretações sobre o que foi e o que significou a escravidão no Brasil tão fortes, poderosas e emblemáticas quanto a cristalização do personagem Isaura na figura de Lucélia Santos. Além disso, a interpretação veiculada pela telenovela tem uma penetração infinitamente superior à do romance que lhe dá sustentação e lhe empresta legitimidade.

A desproporção entre a penetração do texto literário e a da sua versão televisual é, de fato, desconcertante. Os estudos até hoje realizados sobre o assunto, como vimos, estão sempre pautados pela procura da fidelidade da adaptação ao texto original, como se este fosse algo imobilizado, estático e

imutável. De uma certa forma, esses estudos partem do princípio de que possa haver alguma relação de qualidade entre o texto escrito e a obra audiovisual para finalmente negar essa relação. No entanto, essa desproporção coloca uma questão muito mais importante e ainda não estudada: como a versão televisual interfere na obra adaptada. A leitura de A Escrava Isaura, Helena e Senhora, para citar apenas alguns exemplos, não é a mesma depois que esses romances foram transformados em telenovelas. Assim como a noção de literatura certamente foi modificada depois que textos literários passaram a ser sistematicamente adaptados para a televisão. A literatura, por exemplo, é frequentemente apresentada pela televisão como algo ligado à história e ao passado, como veículo de histórias que pouco têm a ver com o presente vivido pelo telespectador.

Se há semelhanças entre as funções sociais do romance popular do século 19 e as da telenovela brasileira, no século 20, há uma importante distinção. Aquela literatura apresentava questões contemporâneas a leitores que por sua vez eram contemporâneos aos escritores dos textos. Na televisão, como vimos, as adaptações de textos literários raramente recorrem a obras de escritores contemporâneos e, portanto, poucas vezes veiculam questões contemporâneas para os telespectadores.

Dissemos anteriormente que, no processo de integração nacional dos anos 70, coube às telenovelas originais e aos telejornais construir a imagem do Brasil contemporâneo para o público telespectador. À literatura ou, mais especificamente, às adaptações literárias, foi reservada a função de legitimadora de versões da história brasileira, pela primeira vez apresentadas em escala nacional. Não por acaso, a história da telenovela brasileira é frequentemente dividida em basicamente dois períodos: o da telenovela

"alienada" e o da telenovela "realista". Ou seja, o período em que a telenovela representava uma realidade alienígena - adaptando romances estrangeiros ou situando suas histórias em cenários estrangeiros- e o período em que ela se volta para a "realidade nacional", seja a "realidade contemporânea" ou a "realidade histórica".

Assim, o texto literário é invariavelmente utilizado como documento histórico e também como algo obsoleto. Afinal, a TV está ali para substituí-lo, o que fica claro quando promete e reforça a idéia de que assistir à telenovela seja o equivalente a ler o livro.

Ao mesmo tempo em que se investem de uma missão democratizante - levar a literatura aonde ela jamais chegou -, as adaptações sistemáticas de obras literárias parecem constituir-se como o canto de cisne da possibilidade de constituição de uma literatura popular brasileira. Do texto literário extrai-se pouco mais do que sua legitimidade e seu prestígio social, que se coloca inclusive para aqueles que não compartilham da chave básica para acessá-lo, a palavra escrita.

Assim, o que está em jogo nas adaptações é: 1) reforçar o valor atribuído ao texto escrito entre aqueles que têm acesso a ele; 2) introduzir esse valor para aqueles que não têm acesso a ele.

As adaptações prometem levar literatura às grandes massas. No entanto, oferecem ao telespectador uma leitura do literário, introduzindo a massa antes em um sistema de valor do que na literatura propriamente dita.

BIBLIOGRAFIA

1. Obras Consultadas

ADORNO, Theodore e HORKHEIMER, Max. "A Indústria Cultural - o Iluminismo como Mistificação de Massas". In: LIMA, Luiz Costa (org.) Teoria da Cultura de Massa. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982, pp. 159-204.

AVERBUCK, Ligia (org.). Literatura em Tempo de Cultura de Massa, São Paulo, Nobel, 1984.

BARDECHE, Maurice e BRASILLACH, Robert. The History of Motion Pictures. New York, W. W. Norton & Company Inc. and The Museum of Modern Art, 1938.

BENJAMIN, Walter. "O Narrador". In: Textos Escolhidos (coleção "Os Pensadores). São Paulo, Abril Cultural, 1980.

BENNETT, Tony (ed.). Popular Fiction - Technology, Ideology, Production, Reading. London, Routledge, 1990.

BELIK, Hélio. Reading Brazilian Telenovelas: From Romanticism to Post-Realism (tese de mestrado). New York, Queens College, 1989. *mimeo.*

BRENNAN, Timothy. "Masterpiece Theatre and the Uses of Literature". In: LAZERE, Donald (ed.). American Media and Mass Culture: Left Perspectives. Berkeley, Universtity of California Press, 1987, p. 373-383.

BOSI, Alfredo. História Concisa da Literatura Brasileira. São Paulo, Cultrix, 1982.

CAMPEDELLI, Samira Y. Telenovela e Folhetim (tese de mestrado). São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1983, mimeo.

CAPARELLI, Sérgio. Televisão e Capitalismo no Brasil. Porto Alegre, L&PM, 1982.

CANDIDO, Antonio. Tese e Antítese. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1967.

Literatura e Sociedade. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1976.

"Literatura e Subdesenvolvimento". In: Argumento

COSTA, Alcir Henrique da; KEHL, Maria Rita; SIMÕES, Inimá F. Um País no Ar - História da TV Brasileira em 3 Canais, São Paulo, Brasiliense, 1986.

ECO, Umberto. Como se Faz uma Tese. São Paulo, Perspectiva, 1977.

"Enredo e Casualidade - A Experiência da Televisão e a Estética". In: Obra Aberta, São Paulo, Perspectiva, 1971.

ELLIS, John. Visible Fictions - Cinema: Television: Video. London, Rutledge, 1982.

FADUL, Anamaria (ed.). Ficção Seriada na TV - As Telenovelas Latino-americanas. São Paulo: Núcleo de Pesquisa de Telenovelas, ECA-USP, 1992.

FERNANDES, Ismael. Memória da Telenovela Brasileira. São Paulo, Brasiliense, 1994.

FISKE, John, e HARTLEY, J. Reading Television. London, Methuen, 1978.

GARCIA, Alain. L'Adaptation du Roman au Film. Editions I.F. Diffusion, Paris, 1990.

GLEDHILL, Christine. "The Melodramatic Field: an Investigation. pp. 5-39.

GITLIN, Todd. (ed.). Watching Television. New York, Pantheon Books, 1987.

GOLDFEDER, Miriam. Por Trás das Ondas da Rádio Nacional. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.

GRAMSCI, Antonio. Literatura e Vida Nacional. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1986.

JAMESON, Fredric. Marxism and Form - Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature. Princeton, Princeton University Press, 1971.

JOST, François. L'Oeil-Caméra, Entre Film et Roman. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987.

KERNAN, Alvin. The Death of Literature. New Haven, Yale University Press, 1990.

KLAGSBRUNN, Marta e RESENDE, Beatriz (org.). A Telenovela no Rio de Janeiro 1950-1963. Quase Catálogo 4, CIEC Escola de Comunicação UFRJ, Rio de Janeiro, 1991.

MACHADO, Arlindo. A Arte do Vídeo. São Paulo, Brasiliense, 1988.

Máquina e Imaginário. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

MATTELART, Michèle e Armand. O Carnaval das Imagens - a Ficção na TV. São Paulo, Brasiliense, 1989.

MELLENCAMP, Patricia (ed.). Logics of Television - Essays in Cultural Criticism. Bloomington, Indiana University Press, 1990.

MEYER, Marlise. "O que é, ou quem foi Sinclair das Ilhas?". In *Almanaque* 18. São Paulo, Brasiliense, 1982.

"Folhetim para Almanaque ou Rocambole, a Ilíada de Realejo". In: *Almanaque* 14. São Paulo, Brasiliense, 1982.

McCABE, Colin. "Realism and the Cinema - Notes on Some Brechtian Theses", *Screen*, Summer 1974, vol. 15, nº 2

"Principles of Realism and Pleasure", *Screen*, Autumn 1976, vol. 17. nº 3.

MORIN, Edgar. Cultura de Massas no Século XX (O Espírito do Tempo). Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1975.

NEWCOMB, Horace (ed.) Television: the Critical View. New York, Oxford University Press, 1982.

NOVAES, Adauto (coord.) Rede Imaginária: Televisão e Democracia. São Paulo, Companhia das Letras e Secretaria Municipal de Cultura, 1991.

Anos 70 - Televisão (coord.). Rio de Janeiro. Europa Emp. Gráf. e Edit. Ltda, 1979-1980.

OROZ, Silvia. Melodrama: o Cinema de Lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro, Rio Fundo Editora, 1992.

ORR, Christopher. "The Discourse on Adaptation", *Wide Angle* 6, n.º 2, 1984, p. 72.

ORTIZ, Renato. A Moderna Tradição Brasileira - Cultura Brasileira e Indústria Cultural. São Paulo, Brasiliense, 1988.

ORTIZ, Renato e outros. Telenovela - História e Produção. São Paulo, Brasiliense, 1989.

PALLOT, James. The Third Virgin Film Guide. London, Virgin Books, 1994.

PIGNATARI, Décio. Signagem da Televisão. São Paulo, Brasiliense, 1984.

PORTO E SILVA, Flávio Luiz (coord.). O Teleteatro Paulista nas Décadas de 50 e 60. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação de Documentação Artísticas, Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1981.

A História da Telenovela, pesquisa IDART.

RAMOS, Fernão (org.). História do Cinema Brasileiro. São Paulo, Art Editora e Secretaria Estadual da Cultura, 1990.

RENTSCHLER, Eric (ed.). German Film and Literature - Adaptations and Transformations. New York, Methuen, 1986.

ROSS, Harris. Film as Literature, Literature as Film - An Introduction to and Bibliography of Film's Relationship to Literature. New York, Greenwood Press, s/d.

SEVCENKO, Nicolau. "O Fardo do Homem Culto: Literatura e Analfabetismo no Prelúdio Republicano". *Almanaque* 14. São Paulo, Brasiliense, 1982.

TILBURG, Johannes Luis van. "A Difícil Arte de Adaptação: Obra Literária-Telenovela". In: *Textos de Cultura e Comunicação*, Salvador, 1° semestre de 1993, Fase II, n° 29, pp. 41-50.

VANOYE, Francis. Récit Écrit Récit Filmique. Série "Cinéma et Image". Paris, Éditions Nathan, 1989.

WATT, Ian. The Rise of the Novel. Berkeley, University of California Press, 1962.

WILLIAMS, Raymond. "The Technology and the Society", in: BENNETT, Tony (ed.), Popular Fiction - Technology, Ideology, Production, Reading, London, Routledge, 1990.

XAVIER, Ismail. Alegorias do Subdesenvolvimento - Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo, Brasiliense, 1993.

2. Artigos de jornais e revistas

"Walter George Durst desabafa e fala sobre a TV brasileira", revista "Nossa Voz", 14/07/1960.

"A Telenovela Faz Vinte Anos", reportagem publicada no "Jornal da Tarde", 23/07/1983.

"A Arte Popular das Novelas", entrevista de Janete Clair à revista *Veja*, 24/01/1973.

"O Paradoxo e o Ovo de Colombo", artigo de Helena Silveira publicado na *Folha de S.Paulo*, "Ilustrada", 10/05/1975.

"Machado de Assis entra em Cena". *Folha de S. Paulo*, 09/03/1987.

"O Artista Nacional Cabe em Nossa TV", artigo de Helena Silveira publicado na *Folha de S.Paulo*, "Ilustrada", 13/05/1975.

3. Revistas e jornais consultados

Tecnologia Educacional - Revista da Associação Brasileira de Teleducação
Revista Brasileira de Teleducação
Correio Paulistano (Suplemento "Pensamento e Arte") 1952-1955
O Estado de S. Paulo
Folha de S. Paulo
A Folha da Manhã 1950-1959
Veja
Manchete
Radiolândia
7 Dias na TV
Anhembi
Intervalo

4. Palestras, conferências e documentos do governo

"Aspectos da Política Cultural Brasileira". Brasília, Conselho Federal de Cultura, 1976.

"Comunicação Social - uma Análise Brasileira" (palestra de Mauro Salles na Escola Superior de Guerra em 22/08/1977).

"Comunicações Sociais e Realidade Brasileira" (conferência de Mauro Salles proferida na Escola Superior de Guerra em 04/09/1974).

"Economia da Cultura: Reflexões sobre as Indústrias Culturais no Brasil" (Trabalho realizado pela equipe técnica da Fundação João Pinheiro em convênio com o Ministério da Cultura). Brasília,Instituto de Promoção Cultural/Secretaria de Apoio à Produção Cultural - Ministério da Cultura, 1988.

"II Plano Setorial de Educação e Cultura 1975-1979". Brasília, Departamento de Documentação e Divulgação/Ministério da Educação e Cultura, 1976.

"Política da Educação, da Cultura e do Desporto" (conferência proferida pelo Ministro Ney Braga na Escola Superior de Guerra em 10/09/1975). Brasília, Ministério da Educação e Cultura, 1975.

"Política da Educação, da Cultura e do Desporto" (Conferência do Ministro Ney Braga proferida na Escola Superior de Guerra em 22/09/1977). Brasília,

Ministério da Educação e Cultura , Departamento de Documentação e Divulgação, 1977.

"Política Educacional e Cultural no Brasil" (palestra apresentada pelo ministro Ney Braga na Escola Superior de Guerra em 14/08/1974). mimeo.

"Política Nacional de Cultura". Brasília, Departamento de Documentação e Divulgação, 1975. mimeo.

"Portaria Ministerial 816", de 16 de setembro de 1975.

"Televisão e Educação" (painel de várias conferências proferidas na Escola Superior de Guerra em 1978). Conferências de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho e Glauco Carneiro.

5. Depoimentos

Geraldo Vietri (concedido a mim em novembro de 1994)

José Castellar (concedido a pesquisadores do IDART em 19/09/1988)

Lima Duarte (concedido a pesquisadores do IDART em 29/10/1976)

Manoel Carlos (concedido a mim em 22/11/1994)

Márcia Real (concedido à série "História da Telenovela", produzida pela TV Cultura em 1979)

Marcos Rey (depoimento transcrito por Samira Campedelli em tese de mestrado citada)

Miroel Silveira (concedido a pesquisadores do IDART)

Tatiana Belinky (concedido a mim em outubro de 1994)

Walter George Durst (concedido a mim em 14/11/1994)

Walter Geroge Durst (concedido a pesquisadores do IDART em novembro de 1976)

6. Locais de pesquisa

Biblioteca Nacional

Biblioteca Municipal Mario de Andrade

Biblioteca do IFCH, Unicamp

Biblioteca do IEL, Unicamp

Biblioteca da ECA-USP

Arquivo Edgard Leuenroth - Centro de Pesquisa e Documentação Social, Instituo de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp

CEDOC - Centro de Documentação da Rede Globo de Televisão, Rio de Janeiro

Biblioteca da Escola Superior de Guerra, Rio de Janeiro

APÊNDICE 1

Telenovelas e minisséries adaptadas de textos literários, 1952-1994

Helena
Baseada em obra de: Machado de Assis (1839-1908)
Adaptação: José Renato
Direção: Ruggero Jacobbi
Estréia: 14/03/1952
Emissora: Paulista
Horário:
N.° de capítulos:
Obs: estreou no mesmo dia da emissora e foi ao ar duas vezes por semana em capítulos de 20 a 25 minutos de duração

Diva
Baseada em obra de: José de Alencar (1829-1877)
Adaptação:
Direção: Manoel Carlos
Estréia: 1952
Emissora: Paulista
Horário:
N.° de capítulos:

Casa de Pensão
Baseada em obra de: Aluísio de Azevedo (1857-1913)
Adaptação: Hélio Ribeiro da Silva
Direção: David Neto (ou Graça Melo)
Estréia: 1952
Emissora: Paulista
Horário: terças e sextas, às 21h30
N.° de capítulos:

Senhora
Baseada em obra de: José de Alencar (1829-1877)
Adaptação: Hélio Ribeiro da Silva
Direção: Manoel Carlos
Estréia: agosto de 1953
Emissora: Paulista
Horário: terças e sextas, às 22h30
N.° de capítulos:
Versão para cinema:

Coração Delator
Baseada em obra de: Edgar Allan Poe (1809-1849)
Título original: ``The Tell-Tale Heart'' (conto)
Adaptação: Chianca de Garcia
Direção: Chianca de Garcia
Estréia: maio de 1953
Emissora: Tupi/Rio
Horário: terças e quintas às19h30
N.° de capítulos:
Obs.: há registros de exibição desse título tanto na Tupi/Rio quanto na TV Paulista

A Casa das Sete Torres
Baseada em obra de: Nathaniel Hawthorne (1804-1864)
Título original: The House of the Seven Gables
Adaptação:
Direção:
Estréia: maio de 1953
Emissora: Tupi/Rio
Horário:
N.° de capítulos:

Iaiá Garcia
Baseada em obra de: Machado de Assis (1839-1908)
Adaptação:
Direção:
Estréia: julho de 1953
Emissora: Paulista
Horário: terças e sábados às 21h15
N.° de capítulos:

Heidi
Baseada em obra de: Joahanna Spyri
Título original: Heidi
Adaptação: Tatiana Belinky
Direção: Júlio Gouveia
Estréia: 1954
Emissora: Tupi/São Paulo
Horário: quintas às 19h45
N.° de capítulos:
Obs.: voltou a ser exibida em 1956

Amor de Perdição
Baseada em obra de: Camilo Castelo Branco (1825-1890)
Adaptação:
Direção:
Estréia: março de 1954
Emissora: Tupi/Rio
Horário:
N.° de capítulos:

A Muralha
Baseada em obra de: Dinah Silveira de Queirós (1910-1982)
Adaptação: Miroel Silveira
Direção: Miroel Silveira
Estréia: maio de 1954
Emissora: Record
Horário: segundas, quartas e sextas às 19h45
N.° de capítulos:

O Sítio do Pica-Pau Amarelo
Baseada em obra de: Monteiro Lobato (1882-1948)
Adaptação: Tatiana Belinky
Direção: Júlio Gouveia
Estréia: maio de 1954
Emissora: Tupi/Rio
Horário: terças às 19h30
N.° de capítulos:

Os Três Mosqueteiros
Baseada em obra de: Alexandre Dumas, pai (1802-1870)
Título original: Les Trois Mousquetaires
Adaptação:
Direção: Chianca de Garcia
Estréia: julho de 1954
Emissora: Tupi/Rio
Versões para o cinema: 1911, 1913, 1914, 1921, 1935, 1939, 1948

As Aventuras de Pinocchio
Baseada em obra de: Carlo Collodi (1826-1890)
Título original: Le Avventure di Pinocchio
Adaptação: Tatiana Belinky
Direção: Júlio Gouveia
Estréia: 12/08/1954
Emissora: Tupi/São Paulo
Horário: quintas às 19h45
N.° de capítulos: 40
Versões para o cinema: 1939

Jane Eyre
Baseada em obra de: Charlotte Bronte (1818-1855)
Adaptação:
Direção:
Estréia: setembro de 1954
Emissora: Tupi/Rio
N.° de capítulos:
Versões para o cinema: 1934, 1944

Oliver Twist
Baseada em obra de: Charles Dickens (1812-1870)
Título original: The Adventures of Oliver Twist
Adaptação: Dionísio Azevedo
Direção:
Estréia: janeiro ou fevereiro de1955
Emissora: Tupi/São Paulo
Horário: quartas e sextas às 20h35
N.° de capítulos:
Versão para o cinema: 1948
Obs.: exibida até maio de 1955

Kim
Baseada em obra de: Rudyard Kipling (1865-1936)
Título original: Kim
Adaptação: J. Silvestre
Direção de TV: Cassiano Gabus Mendes
Estréia: maio de 1955
Emissora: Tupi/São Paulo
Horário: quartas e sextas às 20h35
N.° de capítulos:
Versão para o cinema: 1950
Obs.: exibida até agosto de 1955

Miguel Strogoff
Baseada em obra de: Júlio Verne (1828-1905)
Título original: Michel Strogoff
Adaptação:
Direção:
Estréia: agosto de 1955
Emissora: Tupi/São Paulo
Horário: quartas e sextas às 20h30
N.° de capítulos:
Versão para o cinema: 1937
Obs.: exibida até novembro de 1955

Peter Pan
Baseada em obra de: J. M. Barrie (1860-1937)
Título original: Peter Pan
Adaptação: Tatiana Belinky
Direção: Júlio Gouveia
Estréia: 11/08/1955
Emissora: Tupi/São Paulo
Horário: quintas às 19h30
N.° de capítulos: 19
Versões para o cinema: 1924, 1953
Obs.: no programa ``Fábulas Animadas''

Os Irmãos Corsos
Baseada em obra de: Alexandre Dumas, pai (1802-1870)
Título original: Les Frères Corsos
Adaptação: J. Silvestre
Direção:
Estréia: novembro de 1955
Emissora: Tupi/São Paulo
Horário: quartas e sextas às 20h35
N.º de capítulos:
Versão para o cinema: 1941
Obs.: exibida até fevereiro de 1956

Jane Eyre (2.ª versão)
Baseada em obra de: Charlotte Bronte (1816-1855)
Título original: Jane Eyre
Adaptação: José Marques da Costa
Direção:
Estréia: 1955
Emissora: Tupi
Horário:
N.º de capítulos:
Versões para o cinema: 1934, 1944

A Moreninha
Baseada em obra de: Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882)
Adaptação:
Direção:
Estréia: 1955
Emissora: Tupi/Rio
Horário: 20h30
N.º de capítulos:
Versão para o cinema: 1915
Obs.: último capítulo exibido em 21/01/1956

O Conde de Montecristo
Baseada em obra de: Alexandre Dumas, pai (1802-1870)
Título original: Le Comte de Monte-Cristo
Adaptação:
Direção:
Estréia: fevereiro de 1956
Emissora: Tupi/São Paulo
Horário: quartas e sextas às 20h30
N.º de capítulos:
Versões para o cinema: 1942, 1953

Aventuras de Tom Sawyer
Baseada em obra de: Mark Twain (1835-1910)
Título original: The Adventures of Tom Sawyer
Adaptação: Tatiana Belinky
Direção: Júlio Gouveia
Estréia: 15/02/1956
Emissora: Tupi/São Paulo
Horário: terças e quintas às 19h45
N.º de capítulos: 12
Versões para o cinema: 1930, 1938
Obs.: exibida até 15/04/1956

César e Cleópatra
Baseada em obra de: Bernard Shaw (1856-1950)
Título original:
Adaptação:
Direção:
Estréia: fevereiro de 1956
Emissora: Tupi/São Paulo
Horário:
N.º de capítulos:
Versão para o cinema: 1945
Obs.: exibida na série ``Os Grandes Amores''

E o Vento Levou
Baseada em obra de: Margaret Mitchell (1900-1949)
Título original: Gone With the Wind
Adaptação: Dionísio Azevedo
Direção: Dionísio Azevedo
Estréia: 20/03/1956
Emissora: Tupi/São Paulo
Horário: terças e quintas às 21h30
N.º de capítulos:
Versão para o cinema: 1939
Obs: exibida até julho de 1956

Eugênia Grandet
Baseada em obra de: Honoré de Balzac (1799-1850)
Título original: Eugenia Grandet
Adaptação:
Direção:
Produção: Vida Alves
Estréia:
Emissora: Tupi/São Paulo
Horário: segundas, quartas e sextas, 20h
N.º de capítulos:
Obs.: estava sendo exibida em julho de 1956

Luz de Esperança
Baseada em obra de: Lloyd Cassel Douglas (1877-1951)
Título original: The Green Light
Adaptação: José Castellar
Direção:
Estréia: 12/06/1956
Emissora: Paulista
Horário: terças e quintas às 20h
N.º de capítulos:
Versão para o cinema:

Pollyana
Baseada em obra de: Eleonor H. Porter (1868-1920)
Título original: Pollyana
Adaptação: Tatiana Belinki
Produção: Júlio Gouveia
Direção de TV: Antonino Seabra
Estréia: 09/10/1956
Emissora: Tupi/São Paulo
Horário: terças às19h40 e quintas às 20h45
N.º de capítulos: 56
Versões para o cinema: 1919, 1960
Obs.: esta telenovela voltará a cartaz na Tupi paulista em 1958, sendo exibida às terças e quintas às 20h

O Pequeno Lord
Baseado em obra de: Frances Hodgson Burnett (1849-1924)
Título original: Little Lord Fauntleroy
Adaptação: Tatiana Belinky
Direção: Júlio Gouveia
Estréia: 14/05/1957
Emissora: Tupi/São Paulo
Horário: terças e quintas, das 19h45 às 20h10
N.º de capítulos: 72
Versões para o cinema: 1922, 1936
Obs.: exibida no programa ``Fábulas Animadas''

Coração Inquieto
Baseada em obra de: Stefan Zweig (1881-1942)
Título original: Ungeduld des Herzens
Adaptação:
Direção:
Estréia: maio de 1957
Emissora: Tupi/São Paulo
Horário: quartas e sábados às 21h
N.º de capítulos:

Carolina ou Perdição por Amor
Baseada em obra de: Theodore Dreiser (1871-1945)
Título original: Sister Carrie
Adaptação: Péricles Leal
Direção: Péricles Leal
Estréia: estava sendo exibida em maio de 1957
Emissora: Tupi/São Paulo
Horário: quartas e sábados
N.º de capítulos:
Versão para o cinema: 1952

Os Três Mosqueteiros
Baseada em obra de: Alexandre Dumas, pai (1802-1870)
Título original: Les Trois Mousquetaires
Adaptação: J. Silvestre
Direção:
Estréia: estava em cartaz em julho de 1957
Emissora: Tupi/São Paulo
Horário: terças e quintas às 20h40, no horário do ``Romance Kolynos''
N.º de capítulos:
Versões para o cinema: 1911, 1913, 1914, 1921, 1935, 1939, 1948

O Morro dos Ventos Uivantes
Baseada em obra de: Emily Bronte (1818-1848)
Título original: Wuthering Heights
Adaptação: Ilza Silveira
Direção: Ilza Silveira
Estréia: estava no ar em agosto de 1957
Emissora: Tupi/Rio
Horário: terças e quintas às 20h30
N.º de capítulos:
Versão para o cinema: 1939
Obs.: exibida no horário do ``Teatro de Novela''

O Corcunda de Notre Dame
Baseada em obra de: Victor Hugo (1802-1885)
Título original: Notre-Dame de Paris
Adaptação: Syllas Roberg
Direção:
Estréia: agosto ou setembro de 1957
Emissora: Tupi/São Paulo
Horário: quartas e sextas às 20h30
N.º de capítulos:
Versões para o cinema: 1923, 1939, 1956

O Sítio do Pica-Pau Amarelo
Baseada em obra de: Monteiro Lobato (1882-1948)
Adaptação: Tatiana Belinky
Direção: Júlio Gouveia
Estréia: 02/09/1957
Emissora: Tupi/Rio
Horário: segundas às 18h35
N.º de capítulos:
Obs.: exibida até pelo menos 02/06/1959

Eugênia Grandet (2.ª versão)
Baseada em obra de: Honoré de Balzac (1799-1850)
Título original: Eugenia Grandet
Adaptação:
Direção:
Estréia:
Emissora: Record
Horário:
N.º de capítulos:
Obs.: estava sendo exibida em setembro de 1957 no horário do ``Teatro de Fantasia União''

O Pequeno Mundo de Dom Camilo
Baseada em obra de: Giovanni Guareschi (1908-1968)
Título original: Don Camillo
Adaptação: Walter George Durst
Direção: Walter George Durst
Estréia: setembro de1957
Emissora: Tupi
Horário:
N.º de capítulos:
Versões para o cinema: houve várias versões filmadas, com o ator italiano Gino Cervi no papel de Peppone

Pollyana
Baseada em obra de: Eleonor H. Porter (1868-1920)
Título original: Pollyana
Adaptação: Tatiana Belinky
Direção: Carla Civelli
Estréia:
Emissora: TV Rio
Horário: quartas e sábados às 19h25
N.º de capítulos:
Versões para o cinema: 1919, 1960
Obs.: estava sendo exibida em outubro de 1958

Os Dez Mandamentos
Baseado na Bíblia
Adaptação: Tatiana Belinky
Direção: Júlio Gouveia
Estréia:
Emissora: Tupi/São Paulo
Horário: domingos às 13h30
N.º de capítulos: 7
Obs.: exibida no ``Teatro da Juventude''; houve versão exibida em abril de 1955

Polyanna Moça
Baseada em obra de: Eleonor H. Porter (1868-1920)
Título original: Pollyana Grows Up
Adaptação: Tatiana Belinky
Direção: Júlio Gouveia
Estréia: 23/01/1958
Emissora: Tupi
Horário: terças e quintas às 20h10
N.º de capítulos: 53
Obs.: exibida até 31/07/1958

A Viuvinha
Baseada em obra de: José de Alencar (1829-1877)
Adaptação: Dionísio Azevedo
Direção: provavelmente Dionísio Azevedo
Estréia: no ar em abril de 1958
Emissora: Tupi/São Paulo
Horário: às 13h
N.º de capítulos:
Versão para o cinema: 1916 (ou anterior)
Obs.: exibida no programa ``Revista Feminina''

Primavera
Baseada em obra de: Louisa May Alcott (1832-1888)
Título original: Little Women
Adaptação: Ilza Silveira
Direção: Ilza Silveira
Estréia: fevereiro de 1958
Emissora: Tupi/Rio
Horário:
N.º de capítulos: 15
Versão para o cinema: 1933

Anos de Ternura
Baseada em obra de: Archibald Joseph Cronin (1896-1981)
Título original: The Green Years
Adaptação: Ciro Bassini
Direção: Ciro Bassini
Estréia: março de 1958
Emissora: Record
Horário: terças e quintas às 21h40
N.º de capítulos:
Versão para o cinema: 1946

O Sítio do Pica-Pau Amarelo
Baseada em obra de: Monteiro Lobato (1882-1948)
Adaptação: Tatiana Belinky
Direção: Júlio Gouveia
Estréia: 05/03/1958
Emissora: Tupi/São Paulo
Horário: quartas às 19h20
N.º de capítulos:

Anos de Tormenta
Baseada em obra de: Archibald Joseph Cronin (1896-1981)
Título original: Shannon's Way
Adaptação: Ciro Bassini
Direção:
Estréia: 1958
Emissora: Record
Horário: terças às 21h45 e quintas às 21h40
N.º de capítulos:
Obs.: estava sendo exibida em 22/07/1958

Uma Senda nas Trevas
Baseada em obra de: James Hilton (1900-1954)
Título original: Lost Horizon
Adaptação: Ilza Silveira
Direção: Paulo Porto
Estréia: maio de 1958
Emissora: Tupi/Rio
Horário: terças e quintas às 20h45
N.º de capítulos:
Versão para o cinema: 1937
Obs.: estava sendo exibida em outubro de 1958 no ``Teatro de Novelas Coty''

Aventuras de Tom Sawyer (2.ª versão)
Baseada em obra de: Mark Twain (1835-1910)
Título original: The Adventures of Tom Sawyer
Adaptação: Tatiana Belinky
Direção: Júlio Gouveia
Estréia: 01/06/1958 ou 15/04/58
Emissora: Tupi/São Paulo
Horário: domingo, às 13h30
N.º de capítulos: 12
Versões para o cinema: 1930, 1938

O Máscara de Ferro
Baseada em obra de: Alexandre Dumas, filho (1824-1895)
Título original: L'Homme au Masque de Fer
Adaptação: Syllas Roberg
Direção: Syllas Roberg
Estréia: 02/06/1958
Emissora: Tupi/São Paulo
Horário: quartas e sextas às 20h40
N.º de capítulos:
Versões para o cinema: 1929, 1939
Obs.: exibida no horário do ``Romance Kolynos''

David Copperfield
Baseada em obra de: Charles Dickens (1812-1870)
Título original: The Personal History of David Copperfield
Adaptação: Líbero Miguel
Direção: Líbero Miguel e Cláudio Petraglia
Estréia: 17/06/1958
Emissora: Paulista
Horário: terças e quintas às19h30
N.º de capítulos:
Versão para o cinema: 1934
Obs.: marca a volta das telenovelas à emissora e foi exibida pelo menos até janeiro de 1959

A Canção de Bernadette
Baseada em obra de: Franz Werfel (1890-1945)
Título original: A Canção de Bernadette
Adaptação: Ilza Silveira
Direção: Paulo Porto
Estréia: 24/07/1958
Emissora: Tupi/Rio
Horário: terças e quintas às 20h45
N.º de capítulos:
Versão para o cinema: 1943
Obs.: exibida até 31/10/1958 no horário do ``Teatro de Novela Coty''

Nicholas
Baseada em obra de: Archibald Joseph Cronin (1896-1981)
Título original: The Spanish Garden
Adaptação: Tatiana Belinky
Direção: Júlio Gouveia
Estréia: 05/08/58
Emissora: Tupi/São Paulo
Horário: terça e quintas às 20h
N.° de capítulos: 64
Versão para o cinema: 1956

A Mulher de Branco
Baseada em obra de: Wilkie Collins (1824-1889)
Título original: The Woman in White
Adaptação: Pedro Anísio
Direção: Carla Civelli
Estréia:
Emissora: TV Rio
Horário:
N.° de capítulos:
Versão para o cinema: 1947
Obs.: estava sendo exibida em agosto de 1958

Éramos Seis
Baseada em obra de: Maria José Dupré (1905)
Adaptação: Ciro Bassini
Direção: Ciro Bassini
Estréia: 11/09/1958
Emissora: Record
Horário: terças e quintas de 21h40 às 22h05
N.° de capítulos:
Obs.: exibida no horário da ``Novela Eno''

Rebeca
Baseada em obra de: Daphne Du Maurier (1907)
Título original: Rebecca...
Adaptação: Ilza Silveira
Direção: Almeida Castro
Estréia:
Emissora: Tupi/Rio
Horário: domingo às 20h
N.° de capítulos:
Versão para o cinema: 1940
Obs.: estava sendo exibida em setembro de 1958 no horário do ``Teatro Walita''; o último capítulo foi ao ar em 25/10/1958

Apenas uma Ilusão
Baseada em obra de: Archibald Joseph Cronin (1896-1981)
Título original:
Adaptação:
Direção:
Estréia: 1958
Emissora: Record
Horário:
N.° de capítulos:

Angelika
Baseada em obra de: Hans Erich Seuberlich (1920)
Adaptação: Tatiana Belinky
Direção: Júlio Gouveia
Estréia: março de 1959
Emissora: Tupi/São Paulo
Horário: terças e quintas às 20h10
N.° de capítulos:
Obs.: substituiu Nicholas no horário da ``Programações Lacta''

Os Miseráveis
Baseada em obra de: Victor Hugo (1802-1885)
Título original: Les Misérables
Adaptação: Dionísio Azevedo/Walter George Durst
Direção: Dionísio Azevedo
Estréia:
Emissora: Tupi/São Paulo
Horário: quartas e sextas às 20h45
N.° de capítulos:
Versões para o cinema: 1922, 1925, 1934, 1935, 1946, 1952, 1957
Obs.: exibida no horário do ``Grande Romance Kolynos''; estava no ar em agosto de 1958

Sublime Obsessão
Baseada em obra de: Lloyd Cassel Douglas (1877-1951)
Título original: Magnificent Obsession
Adaptação:
Direção: Dionísio Azevedo
Estréia: setembro de1958
Emissora: Tupi/São Paulo
Horário: terças e sextas às 13h15
N.° de capítulos:
Versões para o cinema: 1935, 1954

Cristóvão Colombo
Baseado em obra de: Salvador de Madariaga (1886-1978)
Título original: Vida del muy Magnífico Señor Cristóbal Colón
Adaptação: Tatiana Belinky
Direção: Júlio Gouveia
Estréia: 13/10/1958
Emissora: Tupi/São Paulo
Horário: domingos às 10h20
N.º de capítulos: seis
Obs.: exibida no ``Teatro da Juventude''

A Muralha (2.ª versão)
Baseada em obra de: Dinah Silveira de Queiroz (1910-1982)
Adaptação:
Direção:
Estréia: 1958
Emissora: Tupi
Horário:
N.º de capítulos:

Helena (2.ª versão)
Baseada em obra de: Machado de Assis (1839-1908)
Adaptação: Antônio Bulhões
Direção:
Estréia: no ar em janeiro de 1959
Emissora: TV Rio
Horário: terças e sextas, às 19h30
N.º de capítulos:

A Cidadela
Baseada em obra de: Archibald Joseph Cronin (1896-1981)
Título original: The Citadel
Adaptação: Ilza Silveira
Direção:
Estréia: 1959
Emissora: Tupi/Rio
Horário:
Versão para o cinema: 1938

Doutor Jivago
Baseada em obra de: Bóris Pasternak (1890-1960)
Título original: Dr. Zhivago
Adaptação: Hélio Ansaldo
Direção de TV: Nilton Travesso
Estréia: 26/01/1959
Emissora: Tupi (São Paulo ou Rio?)
Horário: quintas às 20h15
N.º de capítulos:
Versão para o cinema: 1965

Um Lugar ao Sol
Baseada em obra de: Theodore Dreiser (1871-1945)
Título original: An American Tragedy
Adaptação: Dionísio Azevedo
Direção: Dionísio Azevedo
Estréia: 03 (ou 07)/04/1959
Emissora: Tupi/São Paulo
Horário: quartas e sextas às 21h10
N.º de capítulos: Versão para o cinema: 1951
Obs.: exibida até 15/05/1959

Os Irmãos Dombey
Baseada em obra de: Charles Dickens (1812-1870)
Título original: Dombey and Son
Adaptação: Líbero Miguel
Direção: Líbero Miguel e Cláudio Petraglia
Estréia: 26/03/1959
Emissora: Paulista
Horário: terças e quintas às 19h30
N.º de capítulos:
Versão para o cinema: 1931
Obs.: horário da ``Telenovela Mesbla''

O Guarani
Baseada em obra de: José de Alencar (1829-1877)
Adaptação: Vicente Sesso
Direção: Vicente Sesso
Estréia: abril de 1959
Emissora: Paulista
Horário: quartas e sextas às 18h40
N.º de capítulos:
Versões para o cinema: 1911, 1916, 1920, 1926, 1979
Obs.: exibida no horário da ``Telenovela Vic-Maltema''

A Cidadela
Baseada em obra de: Archibald Joseph Cronin (1896-1981)
Adaptação: Ciro Bassini
Direção: Ciro Bassini
Estréia: 15/05/1959
Emissora: Record
Horário: terças e quintas às 21h40
N.º de capítulos:
Versão para o cinema: 1938
Obs.: exibida no horário da ``Novela Eno''

O Jardim Encantado
Baseada em obra de: Francis Hodgson Burnett (1849-1924)
Título original: The Secret Garden
Adaptação: Tatiana Belinky
Direção: Júlio Gouveia
Estréia: 26/11/1959
Emissora: Tupi/São Paulo
Horário: terças e quintas às 20h
N.º de capítulos: 53
Versão para o cinema:

Cabocla
Baseada em obra de: Ribeiro Couto (1898-1963)
Adaptação:
Direção:
Estréia: 1959
Emissora: TV Rio
Horário:
N.º de capítulos:

Beije-me Outra Vez, Desconhecido
Baseada em obra de: Daphne Du Maurier (1907)
Título original:
Adaptação: Ciro Bassini
Direção: Ciro Bassini
Estréia:
Emissora: Record
Horário: terças e quintas às 21h35
N.º de capítulos:
Obs.: estava sendo exibida em outubro de 1959 no horário da ``Novela Eno''

A Mão e a Luva
Baseada em obra de: Machado de Assis (1839-1908)
Adaptação: Walter Avancini
Direção:
Estréia: 1959-1960
Emissora: Tupi/São Paulo
Horário:
N.º de capítulos:

O Diário de Anne Frank
Baseada em obra de: Frances Goodrich e Albert Hackett (peça teatral)
Título original: Anne Frank: Diary of a Young Girl
Adaptação: Ilza Silveira
Direção:
Estréia: 1960
Emissora:
Horário:
N.º de capítulos:
Versão para o cinema: 1959

Imitação da Vida
Baseada em obra de: Fannie Hurst (1889-1968)
Título original: Imitation of Life
Adaptação: Ciro Bassini
Direção: Ciro Bassini
Estréia: março de 1960
Emissora: Record
Horário: terças e quintas às 21h40
N.º de capítulos:
Versões para o cinema: 1934, 1959
Obs.: horário do ``Teatro de Novelas''

Grandes Esperanças
Baseada em obra de: Charles Dickens (1812-1870)
Título original: Great Expectations
Adaptação: Ilza Silveira
Direção:
Estréia: maio de 1960
Emissora: Tupi/Rio
Horário:
N.º de capítulos:
Versão para o cinema: 1946

Ana Karenina
Baseada em obra de: Leon Tolstói (1828-1910)
Título original: Ana Karenina
Adaptação: Geraldo Vietri
Direção: Geraldo Vietri
Estréia: novembro de 1960
Emissora: Tupi/São Paulo
Horário: quartas e sextas às 21h05
N.º de capítulos: aproximadamente 30
Versões para o cinema: 1927, 1935, 1948

Oliver Twist (2.ª versão)
Baseada em obra de: Charles Dickens (1812-1870)
Título original: Oliver Twist
Adaptação:
Direção: Líbero Miguel
Elenco:
Estréia: 1960
Emissora: Paulista
Horário: terças e quintas às 19h30
N.º de capítulos:
Versão para o cinema: 1948
Obs.: exibida no horário da ``Telenovela Mesbla''

A Cabeçuda
Baseada em obra de: Emmy von Rhoden (1832-1885)
Título original: Der Trotz Kopf
Adaptação:
Direção: Barbosa Lessa
Estréia: 1960
Emissora: Cultura
Horário: segundas e sextas às 20h35
N.º de capítulos:

A Herdeira de Ferlac
Baseada em obra de: Marguerite Bourcet (1899-1938)
Adaptação: Enia Petri
Direção: Líbero Miguel
Estréia: 1960/1961
Emissora: Paulista
Horário: terças e quintas às 19h45
N.º de capítulos:

Gabriela, Cravo e Canela
Baseada em obra de: Jorge Amado (1912)
Adaptação:
Direção:
Estréia: maio ou junho de1961
Emissora: Tupi/Rio e São Paulo
Horário: quartas e sábados às 20h45
N.º de capítulos: 30
Obs.: telenovela gravada em videoteipe e exibida até setembro de 1961; há registros de exibição em São Paulo e Rio

Pablo, o Indio
Baseada em obra de:
Adaptação: Tatiana Belinky
Direção: Júlio Gouveia
Estréia: 1961
Emissora: Tupi/São Paulo
Horário: terças e quintas às 20h
N.º de capítulos:
Obs.: exibida no horário das ``Programações Lacta''

O Serelepe
Baseado em obra de:
Adaptação: Tatiana Belinky
Direção:Júlio Gouveia
Estréia: 1960
Emissora: Tupi/São Paulo
Horário: terças e quintas às 20h
N.º de capítulos:
Obs.: no horário das ``Programações Lacta''

Helena (3.ª versão)
Baseada em obra de: Machado de Assis (1839-1908)
Adaptação: Walter Avancini
Direção: Regina Macedo
Estréia: 1961
Emissora: Paulista
Horário: quartas às 15h
N.º de capítulos:
Obs.: estava sendo exibida em junho de 1961

A Volta de Dom Camilo
Baseada em obra de: Giovanni Guareschi (1908-1968)
Título original: Don Camillo Ritorna
Adaptação: Walter George Durst
Direção: Walter George Durst
Estréia: abril ou maio de1961
Emissora: Tupi
Horário: segundas às 21h
N.º de capítulos:

Clarissa
Baseada em obra de: Érico Veríssimo (1905-1975)
Adaptação:
Direção:
Estréia: maio ou junho de1961
Emissora: Cultura
Horário: segundas e sextas às 20h
N.º de capítulos:

Adeus às Armas
Baseada em obra de: Ernest Hemingway (1899-1961)
Título original: A Farwell to Arms
Adaptação:
Direção:
Estréia: agosto de1961
Emissora: Tupi/Rio
Horário: quartas e sábados às 20h30
N.º de capítulos:
Versões para o cinema: 1932, 1957

Olhai os Lírios do Campo
Baseada em obra de: Érico Veríssimo (1905-1975)
Adaptação:
Direção:
Estréia: novembro de1961
Emissora: Tupi/Rio
Horário: quartas e sábados às 20h30
N.º de capítulos:

Senhora (2.ª versão)
Baseada em obra de: José de Alencar (1829-1877)
Adaptação:
Direção:
Estréia: dezembro de 1961
Emissora: Tupi/Rio
Horário:
N.º de capítulos:

A Intrusa
Baseada em obra de: William Irish (Cornell Woolrich)
Adaptação: Geraldo Vietri
Direção: Geraldo Vietri
Estréia: 13/02/1962
Emissora: Tupi
Horário:
N.º de capítulos:

A Muralha (3ª versão)
Baseada em obra de: Dinah Silveira de Queiroz (1910-1982)
Adaptação:
Direção: Miroel Silveira e Raul Roulien
Estréia: 1962
Emissora: Cultura
Horário: quartas e sextas às 21h05
N.º de capítulos:

Grandes Esperanças
Baseada em obra de: Charles Dickens (1812-1870)
Título original: Great Expectations
Adaptação:
Direção: Líbero Miguel
Elenco:
Estréia: 1962
Emissora: Paulista
Horário: terças e quintas às 20h
N.º de capítulos:
Versão para o cinema: 1946
Obs.: exibida no horário da ``Telenovela Zogbi''

A Sinhazinha
Baseada em obra de: Afrânio Peixoto (1876-1947)
Adaptação:
Direção:
Estréia: março de 1962
Emissora: Cultura
Horário: segundas e sextas às 20h05
N.º de capítulos:

Em Cada Coração um Pecado
Baseada em obra de:
Adaptação:
Direção:
Estréia: 1962
Emissora: Cultura
Horário: quartas e sextas às 21h05
N.º de capítulos:

A Casa dos Rochedos
Baseada em obra de:
Adaptação:
Direção: Raul Roulien
Estréia: 1962
Emissora: Cultura
Horário: terças e quintas às 22h
N.º de capítulos:
Obs.: estava no ar em agosto de 1962

O Príncipe de Nassau
Baseada em obra de: Paulo Setubal (1893-1937)
Adaptação:
Direção:
Estréia: julho de1962
Emissora: Cultura
Horário: quartas e sextas às 21h
N.º de capítulos:

Cleópatra
Baseada em obras de: Bernard Shaw (César e Cleópatra) e Shakespeare (Júlio Cesar e Antônio e Cleópatra)
Adaptação: Walter George Durst e Túlio de Lemos
Direção: Walter George Durst e Túlio de Lemos
Estréia: 1962
Emissora: Tupi
Horário:
N.º de capítulos: 12

O Príncipe e o Mendigo
Baseada em obra de: Mark Twain (1835-1910)
Título original: The Prince and the Pauper
Adaptação:
Direção: Felipe Wagner
Estréia: fevereiro de1963
Emissora: Excelsior
Horário: terças e sextas às 19h
N.º de capítulos:
Versão para o cinema: 1937

As Quatro Irmãs
Baseada em obra de: Louisa May Alcott (1832-1888)
Título original: Little Woman
Adaptação: Enia Petri
Direção: Líbero Miguel
Estréia: 1963
Emissora: Paulista
Horário: 19h15
N.º de capítulos:
Versões para o cinema: 1933, 1949

O Tronco do Ipê
Baseada em obra de: José de Alencar (1829-1877)
Adaptação: Enia Petri
Direção: Líbero Miguel
Estréia:
Emissora: Paulista
Horário: terças e quintas às 19h15
N.º de capítulos:
Obs.: estava sendo exibida em meados de 1963 no horário da "Telenovela Pirani"

O Velho Scrooge
Baseada em obra de: Charles Dickens (1812-1870)
Título original: A Christmas Carol
Adaptação:
Direção: Henrique Martins
Estréia: 1963
Emissora: Paulista
Horário: 19h30
N.º de capítulos:
Versões para o cinema: 1935, 1938, 1951

A Ilha do Tesouro
Baseada em obra de: Robert Louis Stevenson (1850-1894)
Título original: Treasure Island
Adaptação:
Direção: Felipe Wagner
Estréia: maio de 1963
Emissora: Excelsior
Horário: terças e sextas às 19h
N.º de capítulos:
Versões para o cinema: 1920, 1935, 1950

As Chaves do Reino
Baseada em obra de: Archibald Joseph Cronin (1896-1981)
Título original: The Keys of the Kingdom
Adaptação: Geraldo Vietri
Direção: Geraldo Vietri
Estréia: 1963
Emissora: Tupi
Horário: quintas e sábados às 22h
N.º de capítulos:
Versão para o cinema: 1944

Sonho de Amor
Baseada em obra de: José de Alencar (1829-1877), O Tronco do Ipê
Adaptação: Nelson Rodrigues
Direção:
Estréia: abril de 1964
Emissora: Record (produzida pela TV Rio)
Horário: segunda a sexta às 17h30
N.º de capítulos:
Obs.: primeira telenovela adaptada de texto literário com capítulos diários

O Conde de Soffulk
Baseada em obra de: Charles Dickens (1812-1870)
Título original:
Adaptação: Enia Petri
Direção: Líbero Miguel
Estréia: 1964
Emissora: Paulista
Horário: 18h30
N.º de capítulos:

O Fantasma de Canterville
Baseada em obra de: Oscar Wilde (1854-1900)
Título original: The Canterville Ghost (conto)
Adaptação:
Direção: Líbero Miguel
Estréia: 1964
Emissora: Paulista
Horário: 19h
N.º de capítulos:
Versão para o cinema:

Ilsa (2.ª versão)
Baseada em obra de: Emmy von Rhoden (1832-1885)
Título original: Der Trotz Kopf
Adaptação: Lucia Lambertini
Direção:
Estréia: novembro de 1964
Emissora: Excelsior
Horário: 19h30
N.º de capítulos:
Obs.: exibida até dezembro de 1964 no horário da ``Telenovela Excelsior''

A Indomável
Baseada em obra de: William Shakespeare
Título original: A Megera Domada
Adaptação: Ivani Ribeiro
Direção:
Estréia: março de 1965
Emissora: Excelsior
Horário: 19h30
N.° de capítulos: 34

Amor de Perdição
Baseada em obra de: Camilo Castelo Branco (1825-1890)
Adaptação: Leonor Pacheco
Direção: Dalmo Ferreira
Produção: Lucia Lambertini
Estréia: 06/09/1965
Emissora: Cultura
Horário: de segunda a sexta às14h
N.° de capítulos:
Obs.: exibida até 05/12/1965

O Moço Louro
Baseada em obra de: Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882)
Adaptação: J. Marcondes
Direção de TV: Emílio Rodrigues
Direção: Lúcia Lambertini
Estréia: setembro de 1965
Emissora: TV Cultura
Horário: segunda a sexta às18h30
N.° de capítulos:
Obs.: exibida até dezembro de 1965

A Moreninha (2.ª versão)
Baseada em obra de: Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882)
Adaptação: Graça Mello
Direção:
Estréia: 11/10/1965
Emissora: Globo
Horário:
N.° de capítulos: 79
Versão para o cinema: 1915

O Ébrio
Baseada em obra de: Gilda de Abreu (1914-1979)
Adaptação: José e Heloísa Castellar
Direção:
Estréia: 08/11/1965
Emissora: Paulista
Horário: 20h
N.° de capítulos:
Versão para o cinema: 1946
Obs.: exibida até fevereiro de 1966

A Mulher Que Amou Demais
Baseada em obra de: Leon Tostói (1828-1910)
Título original: Ana Karenina
Adaptação:
Direção:
Estréia: 1966
Emissora: Globo/Rio
Horário:
N.° de capítulos: 60

Almas de Pedra
Baseada em obra de: Xavier de Montepin (1824-1902)
Título: As Mulheres de Bronze
Adaptação: Ivani Ribeiro
Direção:
Estréia: março de 1966
Emissora: Excelsior
Horário: segunda a sábado às19h30
N.° de capítulos:
Obs.: exibida até junho de 1966

Eu Compro Essa Mulher (2.ª versão)
Baseada em obra de: Alexandre Dumas, pai (1802-1870)
Título original: Le Comte de Monte-Cristo
Adaptação: Glória Magadan
Direção: Henrique Martins e Régis Cardoso
Produção: Régis Cardoso
Estréia: 14/03/1966
Emissora: Globo/TV Paulista
Horário: de segunda a sexta às 21h30
N.° de capítulos:

A Ré Misteriosa
Baseada em obra de: J. Lorenz
Adaptação: Geraldo Vietri
Direção:
Estréia: 02/05/1966
Emissora: Tupi/São Paulo
Horário: 21h30
N.° de capítulos:
Obs.: exibida até 28/07/1966

Somos Todos Irmãos
Baseada em obra de: J.W. Rochester
Adaptação: Benedito Rui Barbosa
Direção: Wanda Kosmo
Estréia: maio de 1966
Emissora: Tupi/São Paulo
Horário: segunda a sexta às 20h
N.° de capítulos:
Obs.: A Vingança do Judeu, título originaldesta telenovela,exibida até outubro de 1966 foi alterado depois da estréia por ter sido denunciado à justiça como ofensivo aos judeus

O Sheik de Agadir
Baseada em obras de: Gogol e E.M. Hull
Títulos das obras originais: Taras Bulba e O Sheik
Adaptação: Glória Magadan
Direção: Régis Cardoso
Estréia: 18/07/1966
Emissora: Globo
Horário: segunda a sexta às 21h30
N.° de capítulos:

Os Irmãos Corsos (2.ª versão)
Baseada em obra de: Alexandre Dumas, pai (1802-1870)
Adaptação: Daniel Gonzalez
Direção: José Parisi e Juca de Oliveira
Estréia: 05/09/1966
Emissora: Tupi/São Paulo
Horário: 19h
N.° de capítulos:
Versão para o cinema: 1941
Obs.: exibida até janeiro de 1967

As Minas de Prata
Baseada em obra de: José de Alencar (1829-1877)
Adaptação: Ivani Ribeiro
Direção: Walter Avancini
Estréia: novembro de 1966
Emissora: Excelsior
Horário: segunda a sábado às19h30
N.° de capítulos:
Obs.: exibida até julho de 1967

Angústia de Amar
Baseada em obra de: Florence Barclay (1862-1921)
Título original: The Rosary
Direção:
Adaptação: Dora Cavalcanti
Estréia: 02/01/1967
Emissora: Tupi
Horário: 21h30
N.° de capítulos:
Obs.: exibida até 22/04/67

A Sombra de Rebeca
Baseada em obra de: Daphne du Maurier (1907)
Título original: Rebecca, a Mulher Inesquecível
Adaptação: Glória Magadan
Direção: Henrique Martins
Estréia: 21/02/1967
Emissora: Globo
N.° de capítulos:
Versão para o cinema: 1940

O Morro dos Ventos Uivantes (2.ª versão)
Baseada em obra de: Emily Bronte (1818-1848)
Título original: Wuthering Heights
Adaptação: Lauro Cesar Muniz
Direção: Dionisio Azevedo
Estréia: fevereiro de 1967
Emissora: Excelsior
Horário: 21h30
N.° de capítulos:
Versão para o cinema: 1939
Obs.: exibida até julho de 1967

A Intrusa (2.ª versão)
Baseada em obra de: William Irish
Título original:
Adaptação: Geraldo Vietri
Direção:
Estréia: 26/02/1967
Emissora: Tupi
Horário: 19h
N.° de capítulos: 20

A Ponte de Waterloo
Baseada em obra de: Robert E. Sherwood (1896-1955)
Título original:
Adaptação: Geraldo Vietri
Direção: Geraldo Vietri
Estréia: 27/03/1967
Emissora: Tupi/São Paulo
Horário:
N.° de capítulos:
Versões para o cinema: 1930, 1940, 1956
Obs.: exibida até 28/04/1967

O Jardineiro Espanhol (2.ª versão)
Baseada em obra de: Archibald Joseph Cronin (1896-1981)
Título original: The Spanish Gardener
Adaptação: Tatiana Belinki
Direção: Antônio Abujamra
Estréia: 03/04/1967
Emissora: Tupi/São Paulo
Horário: 18h30
N.° de capítulos: exibida até fins de maio de 1967
Versão para o cinema: 1956
Obs.: exibida até fim de maio de 1967

O Pequeno Lord (2.ª versão)
Baseado em obra de: Frances Hodgson Burnett (1849-1924)
Título original: Little Lord Fauntleroy
Adaptação: Tatiana Belinky
Direção: Antônio Abujamra
Estréia: 17/04/1967
Emissora: Tupi/São Paulo
Horário: 18h30
N.° de capítulos:
Versões para o cinema: 1922, 1936
Obs.: exibida até 21/07/1967

Éramos Seis (2.ª versão)
Baseada em obra de: Maria José Dupré (1905)
Adaptação: Pola Civelli
Direção:
Estréia: 01/05/1967
Emissora: Tupi/Rio
Horário: 19h
N.° de capítulos:
Obs.: exibida até 02/06/67

Os Miseráveis (2.ª versão)
Baseada em obra de: Victor Hugo (1802-1885)
Título original: Les Misérables
Adaptação: Walter Negrão, Chico de Assis e Ody Fraga
Direção: Ademar Guerra
Estréia: 15/05/1967
Emissora: Bandeirantes
Horário: 19h20
N.° de capítulos:
Versões para o cinema: 1909, 1913, 1918, 1922, 1925, 1934, 1935, 1946, 1952, 1957
Obs.: exibida até julho de 1967; primeira telenovela com capítulos de 45 minutos

O Tempo e o Vento
Baseada em obra de: Érico Veríssimo (1905-1975)
Adaptação: Teixeira Filho
Direção: Dionísio Azevedo
Estréia: julho de 1967
Emissora: Excelsior
Horário: 21h30
N.° de capítulos: 210 capítulos
Obs.: telenovela dividida em três partes: ``A Fonte'', com 30 capítulos; ``Ana Terra'', com 30 capítulos; e ``Capitão Rodrigo'', com 150 capítulos

Grande Hotel
Baseada em obra de: Vicki Baum (1888-1960)
Título original: Menschen im Hotel
Adaptação: Ivani Ribeiro
Direção:
Estréia: 1967
Emissora: Excelsior
Horário:
N.° de capítulos:
Versões para o cinema: 1932, 1945, 1959

O Sítio do Pica-Pau Amarelo
Baseada em obra de: Monteiro Lobato (1882-1948)
Adaptação: Tatiana Belinky
Direção: Júlio Gouveia
Estréia: 18/12/1967
Emissora: Bandeirantes
Horário: segunda a sexta às 18h30
N.° de capítulos:

Sangue e Areia
Baseada em obra de: Vicente Blasco Ibañez (1867-1928)
Título original: Blood and Sand
Adaptação: Janete Clair
Direção:
Estréia: 05/02/1968
Emissora: Globo
Horário: 20h
N.° de capítulos:
Versão para o cinema: 1941
Obs.: exibida até 14/09/1968

A Muralha (4.ª versão)
Baseada em obra de: Dinah Silveira de Queirós (1910-1982)
Adaptação: Ivani Ribeiro
Direção: Sérgio Brito e Gonzaga Blota
Estréia: julho de 1968
Emissora: Excelsior
Horário: 19h30
N.º de capítulos: 216
Obs.: superprodução que utilizou videoteipe para realização de cenas externas; exibido até março de 1969

O Príncipe e o Mendigo (2.ª versão)
Baseada em obra de: Mark Twain (1835-1910)
Título original: The Prince and the Pauper
Adaptação:
Direção:
Estréia: 1968
Emissora: Excelsior
Horário: 18h
N.º de capítulos:
Versão para o cinema: 1937

A Ponte dos Suspiros
Baseada em obra de: Michel Zevaco (1860-1918)
Adaptação: Stella Calderón (Dias Gomes)
Direção: Henrique Martins
Estréia: 07/06/1969
Emissora: Globo
Horário: 21h30
N.º de capítulos:

A Cabana do Pai Tomás
Baseada em obra de: Harriet Beecher Stowe (1811-1896)
Título original: Uncle's Tom Cabin
Adaptação: Hedy Maia
Direção:
Estréia: 09/07/1969
Emissora: Globo
Horário: 19h
N.º de capítulos:
Versões para o cinema: 1903, 1910, 1913, 1915, 1927, 1965

Pigmaleão 70
Baseada em obra de: Bernard Shaw (1856-1950)
Título original: Pygmalion
Adaptação: Vicente Sesso
Direção: Régis Cardoso
Estréia: 04/03/1970
Emissora: Globo
Horário: 19h
N.º de capítulos:

As Pupilas do Senhor Reitor
Baseada em obra de: Júlio Dinis (1839-1871)
Adaptação: Lauro César Muniz
Direção: Dionísio Azevedo
Estréia: 23/03/1970
Emissora: Record
Horário: 19h
N.º de capítulos:
Obs.: exibida até 06/03/1971

O Meu Pé de Laranja Lima
Baseada em obra de: José Mauro de Vasconcelos (1920-1984)
Adaptação: Ivani Ribeiro
Direção:
Estréia: 30/11/1970
Emissora: Tupi
Horário: 18h30
N.º de capítulos:
Obs.: exibida até 30/08/1971

O Preço de um Homem (3.ª versão)
Baseada em obra de : José de Alencar (1829-1877)
Título original: Senhora
Adaptação: Ody Fraga
Direção:
Estréia: 15/11/1971
Emissora: Tupi
Horário: 20h
N.º de capítulos:
Obs.: exibida até 24/06/1972

O Príncipe e o Mendigo (3.ª versão)
Baseada em obra de: Mark Twain (1835-1910)
Título original: The Prince and the Pauper
Adaptação: Marcos Rey
Direção: Antônio Gichoneto
Estréia: 04/01/1972
Emissora: Record
Horário: 18h30
N.º de capítulos:
Versão para o cinema: 1937

Tieta
Baseada em obra de: Jorge Amado (1912)
Adaptação: Aguinaldo Silva, Ana Maria Moretzsohn e Ricardo Linhares
Direção: Paulo Ubiratan, Reynaldo Boury e Luiz Fernando Carvalho
Estréia: 14/08/1989
Emissora: Globo
Horário: 20h30
N.º de capítulos: 196

O Cometa*
Baseada em obra de: Dirceu Borges (1932)
Título original: O Idolo de Cedro
Adaptação: Manoel Carlos e Ricardo de Almeida
Direção: Roberto Vignati
Estréia: 21/08/1989
Emissora: Manchete
Horário: 21h30
N.º de capítulos:
Obs.: exibida até 15/09/1989

Capitães da Areia*
Baseada em obra de: Jorge Amado (1912)
Adaptação: José Louzeiro e Antonio Carlos Fontoura
Direção: Walter Lima Jr.
Estréia: dezembro de 1989
Emissora: Bandeirantes
Horário: 20h50
N.º de capítulos:10

Riacho Doce
Baseada em obra de: José Lins do Rego (1901-1957)
Adaptação: Aguinaldo Silva e Ana Maria Moretzsohn
Direção:
Estréia: 31/07/1990
Emissora: Globo
Horário: 22h30
N.º de capítulos:
Obs.: exibida até 05/10/1990

Lua Cheia de Amor
Baseada em obra de: Pedro Bloch (1914-)
Título original: Dona Xepa
Adaptação: Ana Maria Moretzsohn, Ricardo Linhares e Maria Carmem Barbosa
Direção: Roberto Talma
Estréia: 03/12/1990
Emissora: Globo
N.º de capítulos: 179

O Farol
Baseada em obra de: Oswaldo Orico (1900-1981)
Título original: conto do livro Marabaxo
Adaptação: Paulo Helm
Direção: Paulo Solon e Adolph Rosenthal
Estréia: 15/04/1991
Emissora: Manchete
N.º de capítulos: 12

Salomé
Baseada em obra de: Menotti Del Picchia (1892-)
Adaptação: Sergio Marques
Direção: Herval Rossano e Marco A. Bagno
Estréia: 03/06/1991
Emissora: Globo
Horário: 18h
N.º de capítulos: 107

O Sorriso do Lagarto
Baseada em obra de: João Ubaldo Ribeiro (1940)
Adaptação: Walter Negrão e Geraldo Carneiro
Direção: Roberto Talma
Estréia: 04/06/1991
Emissora: Globo
Horário: 22h30
N.º de capítulos:
Obs.: produção da TV + exibida até 30/08/1991

Floradas na Serra*
Baseada em obra de: Dinah Silveira de Queirós (1910-1982)
Adaptação: Geraldo Vietri
Direção: Nilton Travesso
Estréia: julho de 1991
Emissora: Manchete
Horário: 22h30
N.º de capítulos: 24

O Guarani*
Baseada em obra de:José de Alencar (1829-1877)
Adaptação: Walcyr Carrasco
Direção:
Estréia: 19/08/1991
Emissora: Manchete
Horário: 22h30
N.º de capítulos:
Obs.: exibida até setembro de 1991

Grande Sertão: Veredas*
Baseada em obra de: Guimarães Rosa (1908-1967)
Adaptação: Walter George Durst e José Antônio de Souza
Direção: Walter Avancini
Estréia: 18/11/1985
Emissora: Globo
Horário: 22h
N.º de capítulos:
Obs.: exibida até 19/12/1985

Dona Beija
Baseada em obra de: Tomás Leonardos (1906)
Título original: Dona Beija, a Feiticeira do Araxá
Adaptação: Wilson Aguiar Filho
Direção: Herval Rossano
Estréia: 07/04/1986
Emissora: Manchete
Horário: 21h30
N.º de capítulos:
Obs.: exibida até 11/07/1986

Sinhá-Moça
Baseada em obra de: Maria Dezonne Pacheco Fernandes (1910)
Adaptação: Benedito Rui Barbosa
Direção: Reynaldo Boury e Jayme Monjardim
Estréia: 28/04/1986
Emissora: Globo
Horário: 18h
N.º de capítulos: 168
Versão para o cinema: 1953

Memórias de um Gigolô*
Baseada em obra de: Marcos Rey (1925)
Adaptação: Walter George Durst e Marcos Rey
Direção: Walter Avancini
Estréia: 14/07/1986
Emissora: Globo
Horário: 22h
N.º de capítulos: 20

Helena (5.ª versão)
Baseada em obra de: Machado de Assis (1839-1908)
Adaptação: Mário Prata, Dagomir Marquezi e Reinaldo Moraes
Direção: Denise Sarraceni e Luiz Fernando Carvalho
Estréia: 04/05/1987
Emissora: Manchete
Horário: 19h40
N.º de capítulos: 161

Bambolê
Baseada em obra de: Carolina Nabuco (1890-1981)
Título original: Chama & Cinzas
Adaptação: Daniel Más e Ana Maria Moretzsohn
Direção:
Estréia: 07/09/1987
Emissora: Globo
Horário: 18h
N.º de capítulos:
Obs.: exibida até 26/03/1988

Carmen
Baseada em obra de: Prosper Mérimée (1803-1870)
Adaptação: Glória Perez
Direção: José Wilker, Luiz Fernando Carvalho, Nélson Nadotti
Estréia: 05/10/1987
Emissora: Manchete
Horário: 21h20
N.º de capítulos: 180
Versões para o cinema: 1909, 1915, 1916

Chapadão do Bugre
Baseada em obra de: Mário Palmério (1916-)
Adaptação: Antonio Carlos Fontoura
Direção: Walter Avancini
Estréia: janeiro de 1988
Emissora: Bandeirantes
Horário: 22h30
N.º de capítulos: 20

O Primo Basílio
Baseada em obra de: Eça de Queirós (1845-1900)
Adaptação: Gilberto Braga e Leonor Basseres
Direção: Daniel Filho
Estréia: 16/08/1988
Emissora: Globo
Horário: 22h30
N.º de capítulos: 16

Música ao Longe
Baseada em obra de: Érico Veríssimo (1905-1975)
Adaptação: Mário Prata
Direção:
Estréia: 30/08/82
Emissora: Cultura
Horário: 19h30
N.º de capítulos: 20

Pic Nic Classe C (contos e crônicas)
Baseada em obra de: Osvaldo Moles (1913-1967)
Adaptação: Sérgio Jockyman
Direção:
Estréia: 01/03/1983 (ou 82?)
Emissora: Cultura
Horário: 19h30
N.º de capítulos: 20
Obs.: exibida na série ``Tele Romance''

Anarquistas Graças a Deus*
Baseada em obra de: Zélia Gattai (1916)
Adaptação: Walter George Durst
Direção: Walter Avancini
Estréia: maio de 1984
Emissora: Globo
Horário:
N.º de capítulos: 8

Meu Destino É Pecar*
Baseada em obra de: Nelson Rodrigues (1912-1980)
Adaptação: Euclydes Marinho
Direção: Ademar Guerra e Denise Sarraceni
Estréia: junho de 1984
Emissora: Globo
Horário:
N.º de capítulos:

Marquesa de Santos
Baseada em obra de: Paulo Setúbal (1893-1937)
Adaptação: Wilson Aguiar Filho
Direção: Ary Coslov
Estréia: 21/08/1984
Emissora: Globo
Horário: 21h15
N.º de capítulos:
Obs.: exibida até 05/10/1984

A Máfia no Brasil*
Baseada em obra de: Edson Magalhães
Adaptação: Leopoldo Serran, Paulo Afonso Grisoli e Roberto Faria
Direção: Roberto e Maurício Faria
Estréia: 10/09/1984
Emissora: Globo
Horário: 22h
N.º de capítulos: 10

Rabo-de-Saia*
Baseada em obra de: José Condé (1919-1971)
Título original: Seu Quequé (conto)
Adaptação: Walter George Durst, José Antônio de Souza e Tairone Feitosa
Direção: Walter Avancini
Estréia: 08/10/1984
Emissora: Globo
Horário: 22h
N.º de capítulos: 20

Santa Marta Fabril* (peça teatral)
Baseada em obra de: Abílio Pereira de Almeida (1906-1977)
Adaptação: Geraldo Vietri
Direção: Geraldo Vietri
Estréia: 21/11/1984
Emissora: Manchete
Horário: 21h15
N.º de capítulos:
Obs.: exibida até 29/12/1984

O Tempo e o Vento*
Baseada em obra de: Érico Veríssimo (1905-1975)
Adaptação: Doc Comparato
Direção: Paulo José
Estréia: 22/04/1985
Emissora: Globo
Horário: 22h
N.º de capítulos:
Obs.: exibida até 31/05/1985

Tenda dos Milagres*
Baseada em obra de: Jorge Amado (1912)
Adaptação: Aguinaldo Silva e Regina Braga
Direção: Paulo Afonso Grisolli
Estréia: 29/07/1985
Emissora: Globo
Horário: 22h
N.º de capítulos:
Obs.: exibida até 6/09/1985

O Pátio das Donzelas
Baseado em obra de: Maria de Lourdes Teixeira (1907-)
Adaptação: Rubens Ewald Filho
Direção:
Estréia: fevereiro de 1982
Emissora: TV Cultura
Horário: 21h
N.º de capítulos: fevereiro de 1982
Obs.: exibida na série ``Teleromance''

Nem Rebeldes, Nem Fiéis
Baseada em obra de: Ondina Ferreira (1909)
Adaptação: Renata Pallottini
Direção:
Estréia: fevereiro de 1982
Emissora: Cultura
Horário: 21h
N.º de capítulos:

As Cinco Panelas de Ouro
Baseada em obra de: Antônio Alcântara Machado (1901-1935)
Adaptação: Sérgio Jockyman
Direção:
Estréia: 01/03/1982
Emissora: Cultura
Horário: 22h
N.º de capítulos: 20
Obs.: exibida na série ``Teleromance''

O Homem Proibido (2.ª versão)
Baseada em obra de: Nelson Rodrigues, sob o pseudônimo de Suzana Flag (1912-1980)
Adaptação: Teixeira Filho
Direção: Gonzaga Blota e Fernando Boury
Estréia: 02/03/1982
Emissora: Globo
Horário: 18h
N.º de capítulos: 146

Paiol Velho
Baseada em obra de: Abílio Pereira de Almeida (1906-1977)
Adaptação: Chico de Assis
Direção:
Estréia: 05/03/1982
Emissora: Cultura
Horário: 19h30
N.º de capítulos: 20
Obs.: exibida na série ``Teleromance''

Casa de Pensão (2.ª versão)
Baseada em obra de: Aluísio Azevedo (1857-1913)
Adaptação: Rubens Ewald Filho
Direção:
Estréia: 29/03/1982
Emissora: Cultura
Horário: 19h30
N.º de capítulos: 20
Obs.: exibida na série ``Teleromance''

O Coronel e o Lobisomem
Baseada em obra de: José Cândido de Carvalho (1914-1989)
Adaptação: Chico de Assis
Direção:
Estréia: 29/03/1982
Emissora: Cultura
Horário: 22h
N.º de capítulos:
Obs.: exibida na série ``Teleromance''

O Tronco do Ipê (4.ª versão)
Baseada em obra de: José de Alencar (1829-1877)
Adaptação: Edmara Barbosa
Direção:
Estréia: 26/04/1982
Emissora: Cultura
Horário: 19h30
N.º de capítulos: 20
Obs.: exibida na série ``Teleromance''

Iaiá Garcia (2.ª versão)
Baseada em obra de: Machado de Assis (1839-1908)
Adaptação: Rubens Ewald Filho
Direção:
Estréia: 02/08/1982
Emissora: Cultura
Horário: 19h30
N.º de capítulos: 20

Seu Quequé
Baseada em obra de: José Condé (1919-1971)
Adaptação: Wilson Rocha
Direção:
Estréia: 07/08/1982
Emissora: Cultura
Horário: 19h30
N.º de capítulos: 20
Obs.: exibida na série ``Teleromance''

Os Fidalgos da Casa Mourisca
Baseada em obra de: Júlio Dinis (1839-1871)
Adaptação: Dulce Santucci
Direção:
Estréia: 02/05/1972
Emissora: Record
Horário: 19h
N.° de capítulos:
Obs.: exibida até 02/09/72

Bel-Ami
Baseada em obra de: Guy de Maupassant (1850-1893)
Título original: Bel-Ami
Adaptação: Ody Fraga
Direção: Henrique Martins
Estréia: 26/06/1972
Emissora: Tupi
Horário: 20h
N.° de capítulos:
Obs.: exibida até 06/11/1972

Vendaval (3.ª versão)
Baseada na obra de: Emily Bronte (1818-1848)
Título original: Wuthering Heights
Adaptação: Ody Fraga
Direção:
Estréia: 12/03/1973
Emissora: Record
Horário: 20h
N.° de capítulos:
Obs.: exibida até 28/07/1973

Os Ossos do Barão
Baseada em obra de: Jorge Andrade (1922-1984)
Título das obras: A Escalada e Os Ossos do Barão (peças teatrais)
Adaptação: Jorge Andrade
Direção: Régis Cardoso
Estréia: 10/10/1973
Emissora: Globo
Horário: 22h
N.° de capítulos:
Obs.: exibida até 31/03/1974

O Machão
Baseada em obra de: William Shakespeare
Título original: A Megera Domada
Adaptação: Sérgio Jockyman
Direção:
Estréia: 05/02/1974
Emissora: Tupi
Horário: 20h45
N.° de capítulos:
Obs.: exibida até 15/04/1975

Helena (4.ª versão)
Baseada em obra de: Machado de Assis (1839-1908)
Adaptação: Gilberto Braga
Direção: Herval Rossano
Estréia: 5/5/1975
Emissora: Globo
Horário: 18h
N.° de capítulos: 20

Gabriela
Baseada em obra de: Jorge Amado (1912)
Adaptação: Walter George Durst
Direção: Walter Avancini
Estréia: 14/05/1975
Emissora: Globo
Horário: 22h
N.° de capítulos: 132
Obs.: exibida até 24/10/1975

O Noviço
Baseada em obra de: Martins Pena (1815-1848)
Adaptação: Mário Lago
Direção: Herval Rossano
Estréia: 02/06/1975
Emissora: Globo
Horário: 18h
N.° de capítulos: 20

Senhora (4.ª versão)
Baseada em obra de: José de Alencar (1829-1877)
Adaptação: Gilberto Braga
Direção: Herval Rossano
Estréia: 30/06/1975
Emissora: Globo
Horário: 18h
N.° de capítulos: 79
Obs: é a primeira telenovela colorida da ``Faixa Nobre''

Vila do Arco
Baseada em ``O Alienista'', de Machado de Assis (1839-1908)
Adaptação: Sergio Jockyman
Direção: Luiz Galon
Estréia: 11/08/1975
Emissora: Tupi
Horário: 20h30
N.° de capítulos:
Obs.: exibida até 30/12/1975

A Moreninha (3.ª versão)
Baseada em obra de: Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882)
Adaptação: Marcos Rey
Direção: Herval Rossano
Estréia: 20/10/1975
Emissora: Globo
Horário: 18h
N.° de capítulos: 79

Vejo a Lua no Céu
Baseada em obra de: Marques Rebelo (1907-1973)
Título original: Três Caminhos (conto)
Adaptação: Sylvan Paezzo
Direção: Herval Rossano
Estréia: 9/02/1976
Emissora: Globo
Horário: 18h
N.° de capítulos: 99

O Feijão e o Sonho
Baseada em obra de: Orígenes Lessa (1903-1986)
Adaptação: Benedito Rui Barbosa
Direção: Walter Campos
Estréia: 28/06/1976
Emissora: Globo
Horário: 18h
N.° de capítulos: 87
Obs.: a novela foi apresentada na TV Educativa em 1969, com adaptação de W. G. Durst.

O Julgamento
Baseada em obra de: Fiódor Dostoiévski (1821-1881)
Título original: Os Irmãos Karamazov
Adaptação: Carlos Queiroz Telles e Renata Palotini
Direção:
Estréia: 04/10/1976
Emissora: Tupi
Horário: 20h
N.° de capítulos:
Versão para o cinema: 1958
Obs.: exibida até 30/04/1977

A Escrava Isaura
Baseada em obra de: Bernardo Guimarães (1825-1884)
Adaptação: Gilberto Braga
Direção: Herval Rossano
Estréia: 11/10/1976
Emissora: Globo
Horário: 18h
N.° de capítulos: 100

À Sombra dos Laranjais
Baseada em obra de: Viriato Correa (1884-1967)
Adaptação: Sylvan Paezzo e Benedito Rui Barbosa
Direção: Herval Rossano
Estréia: 07/02/1977
Emissora: Globo
Horário: 18h
N.° de capítulos: 91

Dona Xepa
Baseada em obra de: Pedro Bloch (1914)
Adaptação: Gilberto Braga
Direção: Herval Rossano
Estréia: 24/05/77
Emissora: Globo
Horário: 18h
N.° de capítulos: 132

Éramos Seis (3.ª versão)
Baseada em obra de: Maria José Dupré (1905)
Adaptação: Silvio de Abreu e Rubens Ewald Filho
Direção: Atílio Riccó
Estréia: 06/06/1977
Emissora: Tupi
Horário: 19h
N.° de capítulos: 173

Sinhazinha Flô
Baseada em obras de: José de Alencar (1829-1877)
Títulos das obras originais: A Viuvinha, Til e O Sertanejo
Adaptação: Lafayette Galvão
Direção: Herval Rossano e Sérgio Mattar
Estréia: 25/10/1977
Emissora: Globo
Horário: 18h
N.º de capítulos: 82

Maria, Maria
Baseada em obra de: Lindolfo Rocha (1862-1911)
Título original: Maria Dusá
Adaptação: Manoel Carlos
Direção: Herval Rossano
Estréia: 30/01/1978
Emissora: Globo
Horário: 18h
N.º de capítulos: 121

Gina
Baseada em obra de: Maria José Dupré (1905)
Adaptação: Rubens Ewald Filho
Direção: Sérgio Mattar e Herval Rossano
Estréia: 26/06/1978
Emissora: Globo
Horário: 18h
N.º de capítulos: 90

A Sucessora
Baseada em obra de: Carolina Nabuco (1890-1981)
Adaptação: Manoel Carlos
Direção: Herval Rossano, Sérgio Mattar
Estréia: 09/10/1978
Emissora: Globo
Horário: 18h
N.º de capítulos:126

Memórias de Amor
Baseada em obra de: Raul Pompéia (1863-1895)
Título original: O Ateneu
Adaptação: Wilson Aguiar Filho
Direção: Gracindo Júnior
Estréia: 05/03/1979
Emissora: Globo
Horário: 18h
N.º de capítulos: 82

Cabocla (2.ª versão)
Baseada em obra de: Ribeiro Couto (1898-1963)
Adaptação: Benedito Rui Barbosa
Direção: Herval Rossano
Estréia: 04/06/1979
Emissora: Globo
Horário: 18h
N.º de capítulos:170

Olhai os Lírios do Campo (2.ª versão)
Baseada em obra de: Érico Veríssimo (1905-1975)
Adaptação: Geraldo Vietri e Wilson da Rocha
Direção: Herval Rossano
Estréia: 21/01/1980
Emissora: Globo
Horário: 18h
N.º de capítulos: 114 (ou 108)

Marina
Baseada em obra de: Carlos Heitor Cony (1926)
Título original: Marina Marina
Adaptação: Wilson Aguiar Filho
Direção: Herval Rossano
Estréia: 25/05/1980
Emissora: Globo
Horário: 18h
N.º de capítulos: 137

O Meu Pé de Laranja Lima (2.ª versão)
Baseada em obra de: José Mauro de Vasconcelos (1920-1984)
Adaptação: Ivani Ribeiro
Direção: Antonino Seabra e Edson Braga
Estréia: 29/09/1980
Emissora: Bandeirantes
Horário: 18h
N.º de capítulos: 29/09/1980
Obs.: exibida até abril de 1981; segunda versão da adaptação de Ivani Ribeiro com menor número de capítulos

As Três Marias
Baseada em obra de: Raquel de Queiroz (1910)
Adaptação: Wilson Rocha
Direção: Herval Rossano
Estréia: 10/11/1980
Emissora: Globo
Horário: 18h
N.° de capítulos: 156

Ciranda de Pedra
Baseada em obra de: Lygia Fagundes Telles (1923)
Adaptação: Teixeira Filho
Direção: Reynaldo Boury e Wolf Maya
Estréia: 18/05/1981
Emissora: Globo
Horário: 18h
N.° de capítulos: 154

O Vento do Mar Aberto
Baseada em obra de: Geraldo Santos (1927-1967)
Adaptação: Mário Prata
Direção:
Estréia: 06/07/1981
Emissora: TV Cultura (estréia da série Teleromance)
Horário: 21h
N.° de capítulos:
Obs.: exibida até 31/07/1981

Floradas na Serra
Baseada em obra de: Dinah Silveira de Queirós (1910-1982)
Adaptação: Geraldo Vietri
Direção:
Estréia: 03/08/1981
Emissora: TV Cultura
Horário: 21h
N.° de capítulos:
Versão para o cinema: 1954
Obs.: exibida até 28/08/1981

O Fiel e a Pedra
Baseada em obra de: Osman Lins (1924-1978)
Adaptação: Jorge de Andrade
Direção:
Estréia: 31/08/1981
Emissora: TV Cultura
Horário: 21h
N.° de capítulos:
Obs.: exibida até 25/09/1981

Partidas Dobradas
Baseada em obra de : Mario Donato (1915)
Adaptação: Marcos Rey
Direção:
Estréia: 28//09/1981
Emissora: TV Cultura
Horário: 21h
N.° de capítulos:
Obs.: exibida até 30/10/1981 na série ``Teleromance''

O Resto é Silêncio
Baseada em obra de: Érico Veríssimo (1905-1975)
Adaptação: Mário Prata
Direção:
Estréia: 02/11/1981
Emissora: TV Cultura
Horário: 21h
N.° de capítulos:
Obs.: exibida até 27/11/1981 na série ``Teleromance''

Terras do Sem Fim
Baseada em obras de: Jorge Amado (1912)
Título original: Terras do Sem Fim, São Jorge dos Ilhéus, e Cacau
Adaptação: Walter George Durst
Direção: Herval Rossano
Estréia: 16/11/1981
Emissora: Globo
Horário: 18h
N.° de capítulos: 90

Maria Stuart
Baseada em obra de: Friedrich Schiller (1759-1805)
Título original: Maria Stuart (peça teatral)
Adaptação: Carlos Lombardi
Direção:
Estréia: janeiro de 1982
Emissora: Cultura
Horário: 21h
N.° de capítulos: 20
Obs.: exibida na série ``Teleromance''

Felicidade
Baseada em obra de: Aníbal Machado (1894-1964)
Adaptação: Manoel Carlos
Direção: Denise Saraceni
Estréia: 07/10/1991
Emissora: Globo
Horário: 18h
N.º de capítulos: 203

Tereza Batista*
Baseada em obra de: Jorge Amado (1912)
Título original: Tereza Batista Cansada de Guerra
Adaptação: Vicente Sesso
Direção: Paulo Afonso Grisolli
Estréia: 07/04/1992
Emissora: Globo
Horário: 22h30
N.º de capítulos:
Obs.: exibida até 22/05/1992

Agosto*
Baseada em obra de: Rubem Fonseca (1925)
Adaptação: Jorge Furtado e Giba Assis Brasil
Direção: Carlos Manga e Paulo José
Estréia: 24/08/1993
Emissora: Globo
Horário: 22h30
N.º de capítulos: 16

Fera Ferida
Baseada em obra de: Lima Barreto (1881-1922)
Adaptação: Aguinaldo Silva, Ana Maria Moretzsohn e Ricardo Linhares
Direção: Denis Carvalho e Marcos Paulo
Estréia: 15/11/1993
Emissora: Globo
Horário: 20h30
N.º de capítulos:

A Madona de Cedro*
Baseada em obra de: Antonio Callado (1917)
Adaptação: Walter Negrão, Charles Peixoto e Nelson Nadotti
Direção: Tizuka Yamasaki
Estréia: 26/04/1994
Emissora: Globo
Horário: 22h30
N.º de capítulos:

Obs.: exibida até 06/05/1994

Éramos Seis (4.ª versão)
Baseada em obra de: Maria José Dupré (1905)
Adaptação: Sílvio de Abreu e Rubens Ewald Filho
Direção: Nilton Travesso
Estréia: 09/05/1994
Emissora: SBT
Horário: vários
N.º de capítulos:

Memorial de Maria Moura*
Baseada em obra de: Raquel de Queiroz (1910)
Adaptação: Jorge Furtado e Carlos Gerbase
Direção: Roberto Farias, Mauro Mendonça Filho e Denise Saraceni
Estréia: 17/05/1994
Emissora: Globo
Horário: 22h30
N.º de capítulos:

As Pupilas do Senhor Reitor
Baseada em obra de: Júlio Dinis (1839-1871)
Adaptação: Lauro César Muniz
Direção: Nilton Travesso
Estréia: 1994
Emissora: SBT
Horário:
N.º de capítulos:

APÊNDICE 2

Depoimentos de adaptadores

Walter George Durst
Alvaro Moya
Manoel Carlos
Tatiana Belinky
Geraldo Vietri

TATIANA BELINKY

O casal Tatiana Belinky e Júlio Gouveia foi pioneiro dos programas de televisão com objetivos educacionais voltados para o público infanto-juvenil. A partir de suas experiências em teatro amador, Júlio Gouveia e Tatiana Belinky começaram a trabalhar na televisão em 1951, adaptando cenas da obra infantil de Monteiro Lobato para a TV. Nos doze anos em que trabalhou para a TV Tupi de São Paulo, Tatiana Belinky adaptou centenas de obras para teleteatros e programas seriados dirigidos ao público infanto-juvenil. A primeira versão para a TV de O Sítio do Pica-Pau Amarelo foi feita por ela e dirigida por Júlio Gouveia. As Aventuras de Pinocchio (1954), As Aventuras de Tom Sawyer (1956) e Pablo, o Indio (1961) são algumas das obras adaptadas por ela em programas seriados.

***

A senhora começou a trabalhar em televisão a partir do teatro, não foi?

Foi com a apresentação de um teatro beneficente no Teatro Municipal, o Peter Pan. Foi tão bem-sucedida que o secretário de cultura e o prefeito pediram para fazer mais um espetáculo porque o prefeito, que era o Arruda Pereira, queria levar os netos dele. E aí as senhoras venderam mais uma lotação do Municipal. Sabe quem foi o cenógrafo dessa brincadeira? Foi o Ruggero Jacobbi, um dos italianos importados pelo TBC. Aí o departamento de cultura da Prefeitura nos convidou para fazer teatro todos os fins de semana.

Isso durou quanto tempo?

Fizemos teatro em condições nunca dantes navegadas durante mais de três anos, até aparecer a televisão. O departamento de cultura da Prefeitura nos pôs à disposição o guarda-roupa do Teatro Municipal -o que não era pouca coisa, porque tinha todas as óperas, uma riqueza que não tinha tamanho- e o teatro, com um maquinista, iluminação, propaganda, programa impresso, toda a infra-estrutura. E ainda pagavam alguma coisa, um cachezinho, um lanche para o pessoal.

Com que frequência vocês apresentavam essas peças?

Todo fim de semana nós montávamos uma peça. E ainda por cima a prefeitura mandava ônibus buscar crianças nos parques infantis... Ah, e saía uma perua para

anunciar em cada bairro... Era gratuito, mas não erá só ir entrando não; tinha que pegar ingresso com antecedência, com o máximo respeito pelo teatro. E foi uma escola incrível, porque a mesma peça, a mesma montagem que começava no teatro Municipal ia para o Cultura Artística, ia para o Teatro Santana, que estava no Centro, para o São José do Belém, para o Teatro Colombo, todos os teatros que havia. E onde não havia teatros na periferia, a gente ia em cinemas de bairro, salões alugados, clubes, tudo por conta da prefeitura, que levava os cenários, enfim, dava toda a infra-estrutura. A gente só tinha que ir lá e representar. No palco era um ensaio só, porque os ensaios a gente fazia em casa mesmo.

E o grupo todo era formado só por amadores?

Eram estudantes, profissionais liberais, comerciantes, amadores que não tiveram um fim-de-semana em dois anos. Era só trabalho. Mas uma delícia de trabalho. E uma escola, como eu disse, incrível. O público era muito bom, porque não tinha adulto para atrapalhar, nem para sentar na frente, nem para sentar ao lado para ficar estimulando ou coibindo. Então vinham aquelas escolas inteiras, parques infantis inteiros com um monitor ou dois que ficavam ali deixando as crianças reagir naturalmente.

De onde vinha o público desses espetáculos?

No Municipal havia um público do Municipal. O Cultura Artística era centro e burguesia, digamos assim. Mas a cada bairro o público era diferente. Então a reação do público ao mesmo espetáculo era tão diferente de um lugar para o outro que foi realmente uma escola para a gente. E escola também de teatro, o pessoal ficou treinadíssimo. Isso foi em 48, 49.

Quando começou o seu interesse por teatro?

Eu brincava de teatro antes de conhecer o Júlio [Gouveia]. Nós fazíamos teatro no quintal de casa. Um dos atores do nosso teatro em casa foi o Paulo Autran, quando tinha catorze anos. Eu sempre estive às voltas com o teatro. Meus pais, russos, loucos por teatro. Eu até chegar ao Brasil, aos 10 anos, já tinha visto muito teatro. Não só teatro infantil, teatro mesmo: ópera, balé, opereta, tudo. Então era uma coisa que já fazia parte da própria natureza. E Júlio, como neto de português, também gostava muito de teatro.

Depois, o que aconteceu?

Ah, o Sesc convidou o Júlio para ser diretor artístico. Ele tinha um talento inato para a direção e, psicólogo que era, para a interpretação. O primeiro diretor do Teatro do

Sesc foi o Décio de Almeida Prado e, na segunda gestão, foi o Júlio, convidado pelo Sesc ele foi diretor do Teatro do Sesc durante uma gestão eu acho.

E como vocês começaram a trabalhar em televisão?

Foi em 51, quando começou a televisão. O mesmo Ruggero Jacobi, que era o diretor da TV Paulista, que ficava na avenida Paulista, chegou à conclusão de que não havia nada para criança. Era gente de rádio que fazia rádio na televisão, uma coisa assim. O Ruggero, que nos conhecia e sabia do nosso trabalho, nos convidou para fazer uma coisa, uma ceninha, uma coisinha qualquer para a criança. Aí o Júlio disse: ``Ah, tem que ser brasileiro, tem que ser Monteiro Lobato, claro.'' Aí fez duas ceninhas de Monteiro Lobato: ``A Pílula Falante'' e ``O Casamento de Emília``. E nós já tínhamos o grupo do Sesc, o Tesp, que era um grupo de amadores, mas muito afiados.

Quando vocês estrearam na TV Tupi?

Foi no primeiro fim de ano da Tupi, no Natal. Nós estávamos com nosso teatro infantil da prefeitura com uma peça chamada ``Três Ursos'', que tem um ato que se passa no Natal, que tem árvore de Natal e tudo. E o pessoal da TV Tupi nos procurou, dizendo não tinham nada para o Natal se a gente não podiam levar o espetáculo para o estúdio. Foi o que aconteceu. Naquele Natal houve o primeiro teatro infantil da televisão acho que da América Latina, com certeza. Levamos o nosso espetáculo para o estúdio e, no dia seguinte, fomos convidados para fazer um programa regular. Aí nasceu ``Fábulas Animadas'', ainda junto com o teatro da prefeitura. Aí não deu mais para fazer os dois; acabou a prefeitura e fomos para a Tupi outra vez em condições inéditas nunca antes e nunca depois acontecidas.

Quais eram essas condições?

Não tínhamos contrato. Ficamos catorze anos na televisão sem contrato, no fio de barba e com carta branca para fazer o que quiséssemos e o que achássemos certo. Porque não era profissão, era amador. E era para fazer uma coisa séria. Tanto que no 1.º Congresso de Teatro Brasileiro, que foi no Rio de Janeiro, nem se previa, nem estava em pauta o teatro infantil. O Júlio sentou e escreveu uma espécie de tese, um trabalho, pegou o trem e foi para o Rio. Apresentou aquilo lá e foi um sucesso. Até hoje o Clóvis Garcia cita a tese do Júlio, porque ele colocou as coisas: o que é um teatro educacional, formativo, não didático, mas educativo e educacional.

O ``Fábulas Animadas'' foi o primeiro programa regular que vocês fizeram na TV?

Começamos com um programa por semana, que foi ``Fábulas Animadas''. Logo em seguida veio O Sítio do Pica-Pau Amarelo. Um Sítio do Pica-Pau Amarelo por semana e já em seguida pediram mais um, mais um. Em três tempos estávamos com quatro programas de teleteatro por semana, sendo dois capítulos de romance, de minissérie, que começou com Pinocchio. O primeiro foi ``Fábulas Animadas'', depois foi Pinocchio, no horário de ``Fábulas Animadas''. Depois, romance em capítulos. O Sítio de Pica Pau Amarelo uma vez por semana, minissérie duas vezes por semana, que eram programas de quarenta minutos, patrocinados. E no domingo um teatrão, o ``Teatro da Juventude'', que começou chamando-se ``Era uma Vez...''. No início era mais dirigido mesmo à criança menor, mas o sucesso foi tão grande, todo mundo queria tanto, que passou a se chamar ``Teatro da Juventude''. Passou de manhã para a tarde de domingo, mesmo porque o público começou a reclamar que as crianças não queriam mais ir à missa -naquele tempo ainda se levava criança na missa. Então passamos para a tarde. Era um teatrão de uma hora e meia, uma hora e cinquenta, o quanto fosse.

Era como um teleteatro?

Era um teleteatro. Aliás, os seriados eram já adaptados para estúdio. Não eram teatro filmado. Eu já fazia o script, *o roteiro, já pensando nas câmeras, na sonoplastia... Era uma coisa tão criativa, que você não faz idéia do que nós fizemos com três câmeras e uma girafinha. Não dá para acreditar. Hoje você tem uma técnica que faz qualquer mágica. Naquele tempo você tinha que inventar um jeito, porque teatro infantil e juvenil têm muita trucagem, muita magia. Então cada vez tinha que inventar um jeito.*

O repertório dos programas de TV era o mesmo do grupo de teatro?

Pouca coisa. No teatro você faz uma montagem e ela fica e fica e fica. Porque o teatro do Sesc não era como agora, todos os dias. As apresentações eram espaçadas. Mas lá, no teatro da televisão, era cada vez outra cenografia, outra sonoplastia, outro elenco, outra história. No Sítio do Pica-Pau Amarelo, por exemplo, você tinha um cenário ou dois permanentes, e o núcleo central, a constelação do Sítio do Pica-Pau Amarelo era a mesma. Mas as histórias não eram as mesmas, e os outros elementos que entravam não eram os mesmos. E as minisséries eram cada vez um outro romance. E faziam um sucesso que eu vou te contar. Era assim carro-chefe da Tupi. E depois o ``Teatro da Juventude''...

Por que vocês escolheram as adaptações?

Olha, o importante, a intenção nossa era promover a leitura, promover o livro. Então todos os espetáculos começavam na estante: entrava a mão do narrador - o Júlio era diretor, produtor, narrador, ele fazia tudo, inclusive ator de vez em quando, quando precisava. Então entrava a mão do narrador, tirava o livro, a câmera afastava, ele abria o livro, dizia o nome, o título, o nome do autor, uma informaçãozinha rápida e começava a ler. Daí, da leitura, passava para o espetáculo. Isso tanto no Sítio do Pica-Pau Amarelo, como na minissérie, como no ``Teatro da Juventude''. Sempre começando com o livro e acabando com o livro.

Como funcionava a questão dos direitos autorais?

No caso do Sítio do Pica-Pau Amarelo, nós conhecemos o Monteiro Lobato pessoalmente. Ele já tinha morrido quando começou a televisão, mas a viúva, a dona Purezinha, nos entregou e disse: ``Façam o que quiserem''. Aí fizemos o que quisemos. Quanto aos outros, não havia rigor, ainda não era um negócio. Na verdade as editoras até nos procuravam para adaptar um livro para eles lançarem, mas nós nunca aceitamos.

Como é o seu trabalho de adaptação? Existem alguns passos básicos nesse processo?

Precisa ler muito livro. Porque eu queria promover livros. Eu vim com dez anos da Rússia, e eu tinha começado a ler com quatro. Com dez anos eu já tinha lido tudo quanto era literatura infantil ou adaptada para criança. Eu sabia quatro línguas, então tinha acesso a muita literatura. Eu lia muito, lia furiosamente. Eu sou ``leiturólaga''. Então eu já conhecia muita coisa. Eu me lembrava de muita coisa...

A senhora acha que vocês conseguiam de fato promover a leitura com os programas de televisão?

Tem uma coisa curiosa que aconteceu com O Sítio do Pica-Pau Amarelo, que era muito bom, não é por falar não, tínhamos um elenco maravilha, enfim o espírito de Monteiro Lobato estava lá realmente. Então depois de um ano, o Júlio resolveu fazer uma pesquisa. Pediu pela televisão que as crianças da rede escolar fizessem uma redação sobre O Sítio do Pica-Pau Amarelo da televisão. Não era concurso, não tinha prêmio, não tinha nada disso, era uma coisa séria. Para as crianças das duas primeiras séries pediu um desenho sobre o Sítio na TV. Chegaram pilhas de trabalhos. E nós tivemos um trabalho infernal para examinar aquilo, destrinchar, tirar conclusões, etc. Nós do grupo -era um grupo já grandinho- estávamos ali quase que apostando o que apareceria mais. Nós

tínhamos uma Emília incrível, a Lúcia Lambertini, que nem representava, ela era a própria Emília. E todo mundo achava que seria a Emília. No fim de tudo, a Emília ganhou um honroso segundo lugar. Em primeiro lugar eram desenhos da mão do narrador tirando o livro da estante, que era o que a gente queria. Eu nem pensei que fosse um negócio assim.

Essa primeira versão de O Sítio do Pica-Pau Amarelo realmente marcou época...

Eu tenho retorno até hoje. Eu faço muita palestra, ando nos lugares, no cinema, na rua, e as pessoas me vem falar. Pessoas agora maiores de 35, 38 anos, pais e mães de família vem falar. É uma coisa espantosa como se lembram. Lembram dos atores, das histórias, das ambientações, dizem que começaram a ler por minha causa, que começaram a ir ao teatro por minha causa, que seguiram tal carreira por minha causa. Eu tenho isso até hoje, parece mentira. E olha que paramos de fazer televisão em 64. Depois, em 68, tivemos mais um ano e pouco do Sitio do Pica-Pau Amarelo na Bandeirantes. Já era em videoteipe e o teipe se perdeu num incêndio da Bandeirantes.

Vocês chegaram a ter vários programas sendo exibidos numa única semana, não foi?

Começou uma vida muito agitada. A tal ponto que a certa altura do campeonato o Júlio achou que não dava para conciliar o consultório a sério com quatro programas por semana que tinham que ser escritos, copiados, decorados, dirigidos, preparados, apresentados para depois começar um outro. Então ele fechou o consultório por dez anos. Ele optou pela televisão porque ele achava até que estava sendo mais útil, estava fazendo um trabalho educacional, formativo.

Como era o seu processo de trabalho?

No fim eu já fazia direto no estêncil, não havia xerox naquele tempo. Mas eu ficava na rede, na poltrona, fazendo outras coisas, levando filhos para a escola, fazendo feira... Eu tinha meus filhos pequenos, tinha minha casa para cuidar, enquanto isso eu ficava maquinando o que eu ia fazer. De noite, quando as crianças já estavam dormindo, eu sentava na máquina e fazia um esqueleto, uma sequência de cenas, porque já estava tudo bem bolado na cabeça. Eu escrevia muito rápido. Fazia um script *daquele em duas horas. Para quarenta minutos de espetáculo eram dez laudas, doze laudas.*

E havia censura do governo ou dos patrocinadores?

Nada, nunca. Nós não tínhamos intervalo comercial, não havia. Era tal firma, digamos, chocolates Lacta *oferecem, faziamos a história, e* Chocolate Lacta *ofereceu. Eram bons patrocinadores.* Chocolate Gardano *oferece, ofereceu, e assim por diante. Os patrocinadores apareciam no começo e no fim, como se fosse uma programação tipo televisão educativa, cultural, só que numa emissora comercial, uma coisa nunca vista. Sem* marketing, *sem anúncio no meio, sem interrupção. O Sítio do Pica-Pau Amarelo até que tinha uma interrupção, que era a hora da merenda, a merenda que está nos livros do Monteiro Lobato, que tem pipoca, tem bolinho de frigideira, algum convidado, era uma espécie de intervalo comercial. E uma vez até inventamos uma espécie de* marketing. *É até muito engraçado. O patrocinador naquela época foi uma bebida maltada, vitaminada, chamada Completo Puritas, era aveia com chocolate, era uma coisa boa. Aliás, o Júlio se reservava o direito de aceitar ou não o patrocinador. Quando terminava o contrato de dois anos, um ano, três anos, conforme o caso, o patrocinador saía, e a emissora conservava o programa no ar, não tirou nunca, nunca interrompeu, até o Júlio aceitar um novo patrocinador. Muitos patrocinadores queriam, mas ele não aceitava qualquer um. Ele não ia aceitar por exemplo um patrocinador de cigarros, para exagerar, claro que nem iam patrocinar um programa infantil. Qualquer coisa com que ele não concordasse, ele não aceitava. Então geralmente eram mesmo produtos alimentícios de boa qualidade, biscoitos Duchen, o Biotônico Fontoura, que patrocionou o Sítio do Pica-Pau Amarelo anos e anos.*

A senhora ia me contar uma história de *marketing*...

Esta minha cabeça judaica [risos]... A gente começou a fazer uma coisa engraçadinha. Na hora da merenda, em que eles tomavam café, bolinho de frigideira, tal e coisa, pipoca que a tia Anástácia -tia Anastácia, a atriz que fez a tia Anastácia foi criada em casa de Monteiro Lobato (Benedita Rodrigues). Aí eu disse, vamos fazer o seguinte: na hora da merenda, vamos botar o Completo Puritas*na mesa da merenda, fazer uma brincadeira, a Emília propõe a brincadeira, cada um com um copo de* Completo Puritas, *e vamos ver quem toma mais depressa com palhinha. A câmera acompanhava o nível daquilo descendo. Bom, foi contraproducente. Sabe por quê? Porque o coitado do patrocinador não deu conta dos pedidos e tirou o patrocínio. Era uma firma mais ou menos nova e eles queriam fazer uma propagandazinha, porque tinha o* Toddy, *tinha o* Ovolmaltine, *tinha os concorrentes.*

Então era um *merchandising*...

Não tinha esse nome, a gente não sabia que era isso, mas foi o que aconteceu. A primeira e única vez.

O cinema era uma referência para vocês nos casos, por exemplo, de Peter Pan e Pinocchio?

Sim, livro era uma referência, ilustração de livro era uma referência, se havia alguma coisa de cinema que a gente tinha visto claro que era referência. A minha referência era muito mais a ilustração de livro infantil, que me marcou muito. Além do que, coisas que tinham sido feitas em filme eram a menor parte. Havia um filme Peter Pan, silencioso, de que eu me lembro vagamente, mas não tinha influência, mesmo porque os recursos eram outros, o que a gente podia fazer com aquelas três câmeras. Um filme que me influenciou mesmo foi A Bela e a Fera, do Cocteau, que era muito bonito, e deu pra fazer algumas coisas que puseram naquele filme. Por exemplo, quando a moça chega no palácio e ela passa pelo corredor do palácio, e os candelambros eram braços, e os candelabros se abaixam, isso nós fizemos, e ficou tão bonito... Isso foi realmente inspirado no filme. Quem se inspirava muito em cinema era o Walter George Durst. Ele era cineasta, crítico de cinema, e ele realmente fez coisas de cinema. Nós não. A maior parte a gente tinha que inventar mesmo, principalmente as trucagens. Agora quando ela [a Bela] está sozinha no palácio e a mesa se serve sozinha. O Walt Disney fez isso em desenho animado, foi mais fácil. Nós fizemos com fundo preto e trabalho de marionete, fios invisíveis no fundo preto que eram manipulados, manejados, a jarra de vinho que enchia a taça sozinha. Agora, fazíamos superposição, afastamento, fusão, tudo o que era possível fazer nós fizemos, e algumas coisas impossíveis também.

Por exemplo...

Ah, sim, nós fizemos uma série de espetáculos sobre a Bíblia, porque a Bíblia também era referência, aliás era muito engraçado porque fazíamos histórias do ``Velho Testamento'', do ``Novo Testamento'', e vinha retorno, cartas de agradecimentos de católicos, protestantes, judeus, todo mundo, todos achavam que era especial para eles, esquecendo que a Bíblia era anterior a todos eles. Nós fizemos ``Os Dez Mandamentos''. E naquela época, claro, havia filme, filme de 60 milímetros. Agora os recursos que tinham no cinema, na nossa televisão não tínhamos nada de semelhante. Então fizemos a cena de quando o mar se abre e quando se fecha sobre os egípcios. Fizemos isso no estúdio. Ficou todo mundo bestificado.

Como vocês fizeram?

O mar se abrir até foi fácil. Foi assim uma bolada minha. Porque eu escrevia a coisa e já imaginava como é que eu ia fazer. Às vezes eu dava uma sugestão já no texto. E às vezes eu punha uma coisa lá e dizia pro Julio: mata essa, quero ver como você vai fazer isso. Mas aí a idéia foi pegar duas caixas d'água, dois caixotes, saco, e derramar água e filmar isso. E passava o filme ao contrário, sobreposto às pessoas passando pelo mar se abrindo. Agora, para o mar se fechar em cima dos outros, esse foi mais complicado. Foi um negócio incrível. Eram três estúdios que tinham um corredor que vinha até a rua. Então tinha lá seguramente uns dez metros de passagem. Seguramos grandes sacos de lona cheios de água nos dois lados do corredor. Embaixo era a passagem. A idéia era fazer aqueles egípcios correndo atrás dos hebreus e o mar se fechando em cima deles. Então tinha um cara com um facão em cada saco de lona -eram sacos enormes, cheios de água, muita água- e quando era aquela hora, o acorde certo na hora certa, eles rasgavam a lona com o facão e a água se espalhava. E o pessoal fingindo que estava se afogando. Foi uma inundação no estúdio. A gente fazia o que bem entendia lá. Essa foi a proeza maior, mas funcionou, e o pessoal ficava bobo.

Vocês usavam filme frequentemente?

De vez em quando, só realmente para casos especiais. Era complicado. Em geral era com os recursos da televisão mesmo. Agora tinha que ter uma sincronização do sonoplasta com o iluminador, porque tínhamos música de fundo e acordes que marcavam... e isso feito com um simples pick-up, um disco, e uma pessoa segurando naquela faixa, naquele instante.

Havia muitos acidentes?

Tivemos alguns acidentes de percurso, claro. Nada grave, mas teve. Tinha uma cena lá do José do Egito que era vendido pelos irmãos e acaba sendo ministro do faraó. Quando chega o tempo das vacas magras, os irmãos dele, que não sabiam de nada, vêm para as terras do Egito para comprar comida. Então lá estava o José do Egito, contentíssimo, sentado num cadeirão, todo formoso, todo vestido. Claro que os irmãos não o reconheceram; mas ele os reconhece e fica comovido, mas não mostra. Só que ele verte uma lágrima. Ele não tinha um botão no umbigo como têm agora os atores. Nossos pobres amadores não sabiam fazer isso. O rapaz disse: como é que eu vou fazer isso? Então claro que a lágrima furtiva era um coliriozinho fora de cena enquanto a câmera estava em outra cena. E não é que a câmera se enganou e pegou ele pingando o colírio? E eu disse: ``Pronto, afundou com o nosso

espetáculo, que vergonha!" Sabe o que aconteceu? Ninguém percebeu nada. Porque acharam que aquilo era algum hábito egípcio, eu acho. O pessoal era heróico, era tudo heróico.

Por que vocês deixaram a televisão?

Paramos porque começou a virar indústria mesmo e começaram a querer dar palpite, a querer interferir e fazer interrupções. E o Júlio simplesmente um dia ficou irritado e disse: ``Chega, amanhã eu não volto mais." E não voltou mais. Agora tinha contratos da emissora com o patrocinador ainda para terminar, faltava ainda um ano, ele deixou com os assistentes dele, inclusive meu filho Ricardo foi assistente, eu continuei escrevendo até terminar o contrato da emissora com o anunciante. Mas o Júlio saiu. E acabou.

As adaptações que você fazia muitas vezes eram realizadas no Rio também. Eram sempre o mesmo *script*?

Era o mesmo texto. O ``Teatro Trol", que fez muita onda lá no Rio, metade dos textos eram meus. O Fábio Sabag começou a fazer esse teatro juvenil conosco, aprendeu aqui. Acho até que ele fez um dos mágicos do faraó, com cabeça raspada e tudo. Depois ele fez o ``Teatro Trol" lá no Rio, com textos de lá e meus. Um em cada dois ou três textos era meu. E o script *também foi para outras cidades, foi para Belo Horizonte, para Curitiba. Agora, no Rio de Janeiro, O Sítio do Pica Pau Amarelo era feito com o elenco de lá, só a Lúcia Lambertini que ia lá toda semana para fazer a Emília.*

Os seus *scripts* voltaram a ser encenados depois que a senhora saiu da televisão?

O Abujamra fez aqui em São Paulo o Nicholas, o Jardineiro Espanhol, e o Pequeno Lord, muitos anos depois, já em VT. O Sérgio Britto também fez coisas minhas. Ele fez uma peça de Natal, aquela do Dickens, Um Conto de Natal.

Com esse mesmo título? Porque no Rio houve uma novela chamada O Velho Scrooge ...

Pode ser que eles chamaram assim lá, porque aqui era Um Conto de Natal mesmo. A gente queria promover o livro e fazia a coisa rigorosamente referente ao livro. Mesmo a Pollyana lá no Rio eles deram outro nome -Não Quero Chorar, Não Posso Chorar, uma coisa assim.

Quer dizer, vocês tinham como princípio manter o nome do livro.

Ah, sim, a gente mostrava o livro. O negócio era sério, não se brincava em serviço.

Para fazer a telenovela Pollyana a senhora partiu da tradução do Monteiro Lobato?

As traduções do Monteiro Lobato eram adaptações, ele contava a história. Mas eu acho que eu fiz a adaptação do livro original.

Muitos dos livros que a senhora adaptou eram livros da sua infância?

O Pequeno Lord eu li em russo quanto tinha oito, nove anos. Uma boa parte dessas adaptações foram coisas da minha infância mesmo. Outras, da continuação da minha infância e adolescência. Mas era muito os clássicos que nós conheciamos.

A senhora chegou a fazer alguma adaptação para a TV e em seguida traduzir um livro para publicação?

Aconteceu um par de vezes porque as editoras pediam. A Angelika eu traduzi e saiu.

O autor de Angelika, Seuberlich, era conhecido no Brasil?

Quase ninguém era conhecido. O Pablo, o Indio saiu numa coleção da Brasiliense, uma coleção juvenil, ``Jovens de Todo o Mundo''. Não me lembro se foi depois ou antes... Fui eu que traduzi. Acho que foi mais ou menos o segundo tomo. As editoras queriam coisas que a gente adaptasse para dar tempo de editar, porque tinham uma boa aceitação, uma boa vendagem. Eu traduzi do alemão o Pablo, o Indio, a Angelika, e Serelepe, talvez. Serelepe foi a tradução livre que eu dei para o título alemão que era realmente fogo-fátuo. Eu fiz uma adaptação com fundo de história do Brasil, adaptação mesmo , aproveitando a trama.

Era comum fazer grandes modificações nas histórias?

Fazia a adaptação para outro veículo e para os recursos que nós tínhamos.

Mas acontecia de introduzir nas histórias temáticas do momento?

Só no Monteiro Lobato, porque ele fazia isso. Então qualquer coisa que estivesse acontecendo de muito perceptível entrava nas conversas. A gente fazia até o contrário. Eu recuava no tempo, eu gostava de fazer história de época, porque eu acho muito cultural. Tinha que fazer a ambientação, roupa, a maneira de falar, o comportamento, e isso eu achava muito interessante para as crianças, porque eu achava isso muito interessante

quando eu era criança. A minha escola era a minha cabeça e a minha experiência. Ficam me perguntando se as criancas de hoje são diferentes das crianças de ontem e anteontem... Eu digo que nascem todas peladas, banguelas e analfabetas. Depende muito do que acontece em volta. Mas a constituição psicológica, digamos assim, imagina. O que acontece agora de diferente é que as crianças são bombardeadas com uma quantidade muito grande de informações, o que não é muito saudável. Ou talvez eu esteja velha e esteja enganada.

A televisão tem muito a ver com isso, não tem?

Mas na televisão que nós fazíamos, cada telepeça tinha o ritmo da história. Havia as mais rápidas, havia andante, alegro ma non tropo, piano, cada história exigia um ritmo de desenvolvimento e de fala diferente, adequado ao tema e à época. Não era como a telenovela, que marca passo. As nossas histórias não marcavam passo. Quando eu penso, era muito sério o que nós fazíamos. E sabe por que nós conseguimos fazer aquilo? Pelo mesmo motivo que o Wellington ganhou a batalha de Waterloo: porque ninguém lhe disse que era impossível.

WALTER GEORGE DURST

Walter George Durst começou a trabalhar em televisão, ainda nos anos 50. Ex-bancário, começou carreira como autor e adaptador na Rádio Difusora, onde fez adaptações de filmes para o programa "Cinema em Casa". Na TV Tupi de São Paulo, escreveu adaptações para o "TV de Vanguarda". Em 1963, foi trabalhar na TV Excelsior, Canal 9, onde realizou o programa "Teatro 63", programa de ficção baseada no trabalho de reportagem junto com Túlio de Lemos e Roberto Palmari. Em 1964, ele e seus colegas foram demitidos da Excelsior e Durst foi contrato pela Colgate-Palmolive para traduzir e adaptar telenovelas importadas de Cuba, Argentina e México. Depois de passagens pela TV Bandeirantes e pela TV Cultura, em 1975 fez uma versão do romance Gabriela, Cravo e Canela, de Jorge Amado, para a telenovela da Rede Globo. Na mesma emissora adaptou outra obra de Jorge Amado, Terras do Sem Fim (1981), exibida no horário das 18h. A partir de 1984, Durst passou a fazer adaptações para minisséries como Anarquistas Graças a Deus (1984), Rabo-de-Saia (1984), Grande Sertão: Veredas (1985), e Memórias de um Gigoló (1986).

***

Como o senhor começou a fazer adaptações para a TV?

Não sei como é que eu cheguei a fazer adaptação. No começo, nos anos 50, eu fazia mais casos especiais. Tinha um programa chamado "TV de Vanguarda", que era quinzenal, então eu tinha que arrumar alguma coisa para fazer de quinze em quinze dias. Acho que aí começou o negócio de adaptar, porque comecei a achar muito difícil inventar uma história original de quinze em quinze dias. Eu fiz o programa durante doze anos. A maior parte era adaptações, por causa da rapidez da coisa. Tudo, praticamente, foi adaptado. Eu me lembro que saía pela cidade, era um tal de ler livro, de procurar uma boa história.

Além da questão do tempo, por que se faziam tantas adaptações?

É que a adaptação.. por que Hollywood faz tanta adaptação? Porque é uma coisa testada, já de muito sucesso, já se sabe que é um jogo mais certo.

Tinha muita coisa adaptada através do cinema?

A gente adaptava muita coisa de filmes. Havia um programa naquele tempo chamado "Cinema em Casa", acho que criado pelo Tato Gabus Mendes, que era, de todos os

antes era em dois episódios por semana, não tinha um elemento fundamental na telenovela, que é a obsessão. Tem que ser uma coisa para obcecar a pessoa, para o sujeito pegar e botar na cabeça e querer assistir no dia seguinte. Precisou vir da Argentina, primeiro aquela do número do telefone [2-5499 Ocupado]. Aquilo lá foi a primeira da Argentina e ainda não fez tanto sucesso. A segunda, A Moça que Veio de Longe, é que estourou. Aí todo mundo percebeu a força da coisa. Ainda houve um longo período de novelas que vinham de outros países, México, Cuba, Argentina... Eu mesmo adaptei da Argentina, do México, até chegar naquele período da novela das 10 da Globo, que eu chamo de período na nouvelle vague, *que ali de fato começou a surgir a novela brasileira mesmo. Mas aí, a linguagem -saber manejar, saber contar uma história para a televisão sem atravessar o eixo- já tinha sido dominada. O ator também tinha maior facilidade de interpretar, já se usava mais a linguagem coloquial... Porque no comecinho, quando eu cheguei no rádio, o sotaque era português de Portugal.*

O primeiro programa em série que o senhor fez foi "O Pequeno Mundo de Dom Camilo". Por que decidiram adaptar essa história?

Foi um romance que alcançou muito sucesso naquele tempo. Teve um filme francês que ajudou muito aquilo lá, que tinha sido um grande sucesso de público. Então eu me lembro que de repente fui incumbido de fazer um seriado. Não fui eu que sugeri, acho que foi o Júlio Gouveia. Só que ele queria que determinado ator do grupo dele fizesse o papel do Dom Camilo e houve divergência. O anunciante não aceitou, queria o Zeloni, que era um comediante. Então saiu uma briga e ele não quis fazer. Fui convocado e fui falar com ele. Ele falou para eu fazer, que não tinha problema, resolvemos amigavelmente. Foi uma idéia que surgiu na agência primeiro. Era muito bom, fácil fazer. Era um por semana, se não me engano. Era um episódio de modo geral, cada um com uma aventura. Os personagens eram fixos. Fazia muito sucesso. Os personagens eram ótimos. Foi uma série divertida.

A televisão, nessa época, era bastante voltada para o público infanto-juvenil, não era?

Quem sistematizou isso realmente foi o Júlio Gouveia e a Tatiana Belinky. Eles fizeram o O Sítio do Pica-Pau Amarelo, todo o Monteiro Lobato. Eles eram amigos do Monteiro Lobato e da família. Então eles lançaram a Emília, a Narizinho, tudo aquilo. Acho que se tentava tudo. A televisão, aqui no Brasil, começou engraçada. Ela não teve modelo nenhum. Eu estava lá por sorte. Caiu na nossa mão uma coisa em que foi possível a gente começar a experimentar de todo jeito. De repente tinha lá uma televisão que a gente precisava botar no ar, fazer programas e imaginar quem estava assistindo. Porque, veja

bem, o Ibope só surgiu em 1954. E as primeiras pesquisas em 1958. Então nós ficamos durante um grande tempo imaginando qual era o público e preenchendo [a programação]. Pensava-se: "deve ter muita criança assistindo", então apareceu a proposta do Júlio. Programa de massa mesmo, que seria a novela hoje, foi o que mais demorou. Durante esse tempo a fábrica foi andando sem perceber que era uma fábrica. Foi ótimo estar lá, foi uma sorte. A gente fazia experiências, o anunciante pedia idéias para a gente. "Tem um programa lá, você tem uma idéia?" A gente que fornecia a idéia. Foi um período bem romântico, até o Canal 9, até a Excelsior, em1962, 1963, aí é mais ou menos o período da juventude da televisão. E depois o período adulto, com a Globo.

Nesse período romântico a que o senhor se refere, como era a relação com os anunciantes?

No rádio a gente tinha grande contato com o anunciante. O rádio naquele tempo tinha todo o prestígio que tem a Globo hoje, por exemplo. As agências de publicidade eram estreitamente ligadas, anunciavam tudo, e a gente tinha um contato estreito com o patrocinador. A gente tinha uma idéia, eles aprovavam ou não. Eram idéias que em geral permitiam uma modificação. Muitas vezes eu forneci idéias e dali nasceu uma série.

Como era a questão dos direitos autorais em relação às obras adaptadas?

Era o faroeste. Quem tirasse o revólver primeiro e atirasse, estava tudo bem. Tinha pró-forma a SBAT. Mas todo mundo sabia que a SBAT recebia o dinheiro, cobrava o dinheiro do direito autoral e não ia para o autor, ficava para ela mesmo. Tinha uma certa esculhambação. Então a gente dava um jeito. De vez em quando passava um apuro: "Tal coisa lá, o advogado do fulano de tal ficou sabendo e vai fazer uma cobrança." Mas nunca aconteceu. Eu e o Alvaro Moya descobrimos que nos EUA um produtor tinha resolvido chamar bons autores e fazer um bom número de casos especiais. Então nós traduzimos e levamos a maioria. O Gore Vidal, por exemplo. Ele teve aqui no Brasil há uns oito anos. Eu pensei em falar com ele, fazer uma brincadeira. Naquele tempo do "TV de Vanguarda", nos anos 50, eu levei umas quatro ou cinco telepeças dele: uma sobre Billy, the Kid -muito boa-, uma outra chamada Love Letters, Cartas de Amor, feitas por ele. Nós traduzíamos, botávamos lá Gore Vidal e fazíamos. Eu pensei em falar para ele: "Você sabe que em 50 a televisão aqui fez várias coisas suas?" Mas depois eu pensei: dá de ele cobrar direito autoral, tá louco, e fiquei bem quieto. Romance russo, por exemplo, nós usávamos muito e nunca pagávamos direito autoral, porque tinha uma coisa na Rússia que eles não pagavam direito autoral de ninguém, então podia-se usar romances russos de montes.

produtores do rádio daquele tempo, o mais ligado ao cinema. As distribuidoras de filme -Universal, Warner, Paramount, Fox- davam o script *para a gente fazer adaptação e contar a história pelo rádio. Devia ser bom negócio para elas, se não não fariam nada. Então o sujeito ouvia o programa e daí ia ver o filme. Depois, algumas daquelas histórias foram feitas para a televisão também.*

Nos primeiros anos eram poucos os programas adaptados de obras de autores nacionais. Por quê?

A televisão nasceu muito alienada. Demorou para a a televisão chegar perto -se é que chegou- da realidade brasileira. O primeiro programão que apareceu de casos especiais, que era o "TV de Vanguarda", foi onde nós estabelecemos a forma da televisão. Adaptar o romance brasileiro era mais complicado. No Mistério Magazine, *os contos tinham no máximo cinquenta páginas, estava lido e pronto. Eram histórias ótimas, que já tinham um mistério, já tinham uma coisa para segurar. O romance brasileiro não, tinha trezentas páginas. Acho que foi um pouco por isso, pelo tempo. E o resultado era o mesmo. Então a gente lançava mão principalmente de histórias policiais. Quando tinha um pouco mais de tempo, a gente fazia romance brasileiro, daí saía melhor. A gente sentia que estava mais perto, que o ator sabia interpretar, não era uma coisa tão falsa quanto uma história da Agatha Christie. Então fazia um romance brasileiro ou mesmo um filme, que às vezes também quebrava o galho.*

Como era a rotina de produção do "TV de Vanguarda"?

O programa ia ao ar -era ao vivo- domingo à noite. Então tinha segunda, terça e quarta-feira para encontrar uma história. Uma vez encontrada uma história de que eu gostasse e estivesse motivado para fazer, aí era adaptar. Quinta e sexta eram mais ou menos os dias da adaptação. Aí levava os scripts *lá para a televisão para serem copiados no fim de semana. Na segunda-feira estava pronto o* script. *Aí tinha que distribuir para os atores. Eles então iam decorar e ensaiavam em separado, porque cada um deles fazia cinco ou seis programas. Quando chegava o sábado, fazíamos o primeiro ensaio com câmera de verdade. Depois, no domingo, a gente ia lá às duas horas da tarde e fazia um novo ensaio completo, com* cameramen, *com desenho. À noite ia para o ar.*

O senhor acha que a origem da telenovela está no teleateatro?

Tinha no rádio. O Oduvaldo Viana, pai, fazia novelas diárias no rádio, que tinham a mesma força. Mas na televisão foi engraçado que de 1950 a 1963, quer dizer, durante treze anos não foi novela diária. A telenovela começou realmente no Brasil em 1963. Porque

E em relação aos autores brasileiros?

A gente realmente pedia autorização. Não me lembro de ter comprado nada. Eles deixavam, davam até de graça, porque divulgava muito. A primeira adaptação que eu fiz pelo rádio -era na Rádio Bandeirantes- foi uma história de que eu gostei muito. Achei um bom romance do Afonso Schmidt chamado A Colônia Cecília. Conta a história da tentativa de implantação de uma colônia anarquista no Paraná. Muito interessante. Aconteceu de verdade. Foi um italiano que conseguiu terras doadas por D. Pedro II, e ele então trouxe um grupo para fazer uma experiência socialista. Falei com o Afonso Schmidt e ele deixou. Então eu fiz. Deve ter dado uns oito, dez capítulos. Isso devia ser em 46, 47. Essa foi a primeira adaptação que eu fiz. Mas ele deixou porque também serviria para provocar uma venda do livro. Falava-se do livro. Essa coisa de comprar [direitos do] livro surgiu com a novela. A Globo aí resolveu comprar mesmo.

Os direitos de Gabriela foram comprados?

Gabriela foi comprada. Barato. Hoje é que pedem bastante dinheiro. Se não me engano, o Jorge Amado hoje pede uma coisa assim como US$ 400 mil pelo direito de usar um livro dele. Parece que o mesmo preço de Harold Robbins, de um best seller americano. O Grande Sertão: Veredas foi muito mais barato. A Globo comprou tudo do Aníbal Machado, o Manoel Carlos fez uma adaptação de toda a obra dele. Aí era ridículo, aquilo tudo, se não me engano, eles pagaram US$ 10 mil. Hoje é que ficou caro. Eu estou há tempos querendo comprar um Jorge Amado, Os Velhos Marinheiros, mas os direitos pertencem à Warner, porque ele cedeu à Warner sem prazo fixo -uma loucura. Acho que eles pedem US$ 800 mil. Isso está fora de cogitação. Mas é uma coisa recente. Antigamente era o faroeste mesmo. O Feijão e o Sonho foi uma adaptação que eu fiz para a Cultura, parece-me que em 24 capítulos. Era um pretexto de dar aula de português. Eu usava frases do livro e tudo o mais. Mas eu me lembro que eu consegui que a TV Cultura pagasse -porque para a TV Cultura era feio roubar e tal.

Depois, o Benedito Ruy Barbosa adaptou O Feijão e o Sonho para o horário das seis...

A do Benedito, o Orígenes ficou puto da vida. Aconteceu uma coisa engraçada até. Tinha aquelas telenovelas que iam às seis horas, em geral sobre um livro brasileiro. O livro brasileiro tem 230 folhas, 240, é raro ter 250, e uma novela tem 4.000 folhas. Então é muito mais. E no caso de O Feijão e o Sonho, o Benedito invadiu loucamente. Eu me lembro que logo depois a Lygia Fagundes Telles vendeu -por meu intermédio, porque eu era amigo dela- Ciranda de Pedra, que foi feita às seis horas da tarde. Depois ela ficou muito

preocupada com o que iam fazer com a obra dela. Então ela telefonou para o Orígenes Lessa, que era um grande amigo dela também, e perguntou o que fazer. Ele falou assim: "Ah, minha querida, tenho um único conselho: não assista." Isso num tempo em que iam histórias de época ainda e que o Brasil não tinha entrado muito em crise. Então não dependia tanto do merchandising, e novela de época é difícil ter merchandising. Hoje o merchandising é metade da coisa pelo menos.

O senhor acha que pararam de adaptar pela questão do *merchandising*?

Principalmente por isso. A novela de época não só é mais cara, porque tem aquelas roupas, aquilo tudo, como não tem merchandising. E a situação do país foi ficando em tal ponto que o merchandising ficou muito importante. Hoje eu acho que pelo menos 50% do custo vai no merchandising. Então acabaram as novelas de época no horário das seis. Faz tempo que não tem. Agora tem a minissérie.

As adaptações se deslocaram para as minisséries...

A minissérie tem uma pretensão de ser uma coisa um pouco melhor, um pouco mais caprichada, para um público um pouco mais exigente. Não é um horário para aquele coitado que tem que levantar às cinco da manhã no dia seguinte. Elas vão mais tarde. Então em geral se usa um romance, um livro brasileiro já de certo nome.

No caso das adaptações que o senhor fez, quem escolhia os títulos que seriam adaptados?

Varia muito. No caso do "TV de Vanguarda", eu escolhia tudo realmente. Saía procurando o livro e só fazia o que eu encontrava motivação para fazer depressa, porque tinha que ir para a máquina e fazer noventa folhas, então precisava gostar muito da história. Em 64 nós fomos mandados embora do Canal 9 [Excelsior]. Aí eu fui trabalhar na Colgate, para adaptar novelas que vinham do México, Argentina, Cuba. Foi aí que eu entrei em contato com novela de verdade, que fazia muito sucesso. A sugestão da Gabriela veio da Globo. Depois, eu bolei Despedida de Casado, mas a Censura cortou, porque achou que a gente ia demolir a família. Aí eu fiz uma outra chamada Nina. Depois eu consegui passar para a minissérie. A primeira que nós fizemos foi Anarquistas Graças a Deus, que foi uma idéia do Avancini, que gostava muito do livro da Zélia e então me puxou e eu fiz. Rabo de Saia também foi uma idéia dele. Nós estávamos procurando uma coisa assim, e ele me disse que já tinham proposto a ele fazer um filme de um conto do Condé sobre um caixeiro-viajante casado três vezes. Ele perguntou o que eu achava e eu concordei. Aí fomos ler o

livro do Condé, mas só tinha a situação e o final. É um continho. Aí inventamos o seriado que era uma pouco diferente. Memórias de um Gigolô, eu me lembro que eu fiz dez propostas uma vez, não me lembro das dez, mas uma delas eu me lembro: era uma versão do Decameron que se passava no interior paulista. Mas eles não se entusiasmaram muito, não. Eles preferiram uma outra sugestão que estava lá entre as dez que era o livro do Marcos Rey, Memórias de um Gigolô. Aprovaram isso, foi isso. Grande Sertão:Veredas fui eu que propus. Eu cismei. Eu falei: ninguém conhece esse livro no Brasil.

O senhor tinha um interesse antigo com esse livro?

Eu conhecia o livro há tempos e tinha um amigo chamado Túlio de Lemos, que era um grande leitor. Ele volta e meia me dizia: "Escuta, por que você não faz uma adaptação do Grande Sertão: Veredas? Você tem que fazer isso um dia." Mas foi passando, passando, passando. Eu pensei comigo: o Brasil vai cair em cima de mim. Mas depois teve um daqueles momentos em que eu pensei: "Bom, tantos anos de televisão, o que é que eu fiz realmente de notável? Nada. Então eu vou fazer o seguinte: Grande Sertão: Veredas, eu vou fazer alguma coisa nascer na televisão de certa forma." Não completamente, porque já tinha sido feito um filme, mas era tão ruim que ficou três dias em cartaz e saiu, então não existia. Foi uma molecagem. Evidentemente levei quatro anos propondo, estudando e fazendo, mas consegui. E, para minha surpresa, o Brasil não caiu muito em cima de mim não. Gostaram até. Senti que tinha ali uma linha melodramática, entre aspas, que poderia me garantir: a paixão do Riobaldo e do Diadorim. Então isso aí fui eu mesmo que propus, eu mesmo que insisti e eu mesmo que consegui fazer. E o Avancini dirigiu muitíssimo bem.

O sr. acha que o Grande Sertão foi o seu trabalho mais difícil?

Sem dúvida. O mais difícil e também o mais gratificante. De que outra forma eu, pago, teria mergulhado assim tão fundo no poço do Guimarães Rosa, que é maravilhoso?

Grande Sertão: Veredas é uma obra atípica entre as adaptações, que se concentram principalmente nos romances do século 19...

Realmente, a dramaturgia da televisão talvez seja uma coisa meio atrasada. Por causa dos problemas políticos do país, eu sempre achei que é imensa a defasagem entre o "Jornal Nacional" -que não é o telejornal mais para frente do mundo- e a telenovela. Vamos supor que por algum motivo tem que se noticiar ali no telejornal que um homossexual foi morto e o problema existe. Os temas brasileiros acabam aparecendo no jornal de um modo ou de outro. Na novela, não. A novela sempre se manteve atrás, ainda hoje. Houve bastantes avanços, mas mesmo assim ainda acho que está atrás. Uma novela que faça uma análise pra

valer do homossexualismo, dizendo que tem esses lados, mas também tem esses, acontece isto, uma análise real do problema, isso nunca foi feito, e acho que nem será tão cedo, e assim por diante.

As minisséries têm procurado adaptar obras mais recentes...

Acho que sim. O Carlos Manga está fazendo isso. Mas você vê que Memorial de Maria Moura na verdade é um livro do século 19, é romântico. A Raquel de Queiroz é uma escritora para trás. O Agosto, não, o Agosto era para frente. Agosto e Grande Sertão acho que foram as coisas mais pra frente que eu já vi em televisão. O resto fica pelo século 19 mesmo. Agora vai o Incidente em Antares, do Érico Veríssimo, não é uma coisa para frente não. Depois foi A Madona de Cedro, do Callado, que era uma história chata, boboca, fraca.

Machado de Assis teve vários dos seus romances românticos adaptados para telenovela. No entanto, Memórias Póstumas e Dom Casmurro nunca foram adaptados. A que o senhor atribui isso?

Aquele humor inglês dele se nega ao melodrama de certo modo. A televisão tem que chegar ao melodrama mesmo. Qual é a diferença entre o drama e o melodrama? Na minha opinião, é que no drama entra a vida mesmo e no melodrama não entra a vida. Entrou a vida o melodrama passa a ser drama. No caso do romance brasileiro, nós não temos o Thomas Mann brasileiro, que é um homem maravilhoso para fazer isso: a história de uma família, como em Os Buddenbrook, por exemplo. Nós não temos nenhum Faulkner, que é um grande contador de histórias. É uma literatura realmente pobre nesse tipo de história. O Machado de Assis evita, a maioria dos autores brasileiros tem medo do dramalhão.

O que o senhor considera uma boa história para ser adaptada?

É uma coisa rara. Você de fato tem que procurar e, em geral, não encontra pronta, você tem que completar. Eu vim a saber que depois que compraram Gabriela, acharam que o livro era um elefante branco. Uma vez eu participei de um "Roda Viva" com o Daniel Filho e ele, que era o chefe lá na época, falou isso. O Avancini me disse uma vez: "Durst, nós caímos numa armadilha, ninguém queria fazer isso, mas nós temos que fazer." Mas na verdade a Gabriela tinha um tema formidável: o poder nas suas várias formas. O coronelismo é um problema brasileiro até hoje. E é uma luta pelo poder que está em todos os pontos do livro, até mesmo no relacionamento entre Nassif e Gabriela. Eles estão muito bem, até que ele quer casar para ficar dono dela, ter poder sobre ela. Aí ele pega o chifre e tal. Então é uma ótima história, claro que não estava pronta. O livro começa no meio e tudo. Mas já é muito quando você encontra uma história que tem um potencial que você pode

fazer aflorar através de um bom script, *mas não é fácil. Eu vivo procurando. Tudo ali [apontando para uma estante que ocupa toda a altura da parede do seu escritório] é literatura brasileira , mas a maioria não presta, não serve. Porque essa habilidade de contar uma história com começo, meio e fim não é muito uma habilidade brasileira. Aqui, quem começou mais ou menos com isso foi o Érico Veríssimo, mas ele escrevia livro para ser lido no trem e depois jogar fora. Ele contava uma história. Mas a maioria é memorialista, contista -ótimos-, mas ficcionista mesmo é muito difícil. Toda a força do Jorge Amado é que ele é um autêntico ficcionista. Num parágrafo você já está vendo o personagem. Mas isso é raro, muito difícil na literatura brasileira.*

E o que o senhor considera uma boa adaptação?

Uma boa adaptação, na minha opinião, é uma coisa assim como uma sessão de jazz. O sujeito pode bordar aquela melodia, vai, volta e faz, mas não pode atravessar o limite e de repente estar fazendo uma outra música. Dentro disso, você precisa encontrar pelo menos um material trabalhável para isso.

O sr. acha que uma telenovela adaptada de um texto literário consegue de alguma forma passar alguma coisa da literatura para o público?

Não, a primeira coisa que tem que jogar fora é a literatura, ou seja, o escrever bonito e bem. Isso não existe. É o cotidiano mesmo. A linguagem da televisão é ação; e o diálogo é o seu instrumento principal. É outra coisa. Os veículos são muito diferentes, não adianta.

O sr. vê a literatura apenas como uma fonte de histórias?

Só, exatamente. O que o Bressane fez lá no Memórias Póstumas? Ele pegou só o que ele achou que era cinematográfico, cinemático, só.

O senhor trabalhou na Colgate-Palmolive. O senhor tinha contato com a Glória Magadan?

Sim, ela era minha chefe lá. Uma boboca. A função dela era correr a América procurando scripts. *Uma coisa que tivesse feito sucesso na Argentina, ela trazia para ver se tinha possibilidade de fazer sucesso aqui também. Ela era a nossa mulher pela América, morava em Miami. Era uma senhora que se julgava grande doutora naquilo, mas era tudo bobagem. Eu me lembro que a primeira novela que eu tentei fazer, vinda da Argentina, chamava-se A Cor da Tua Pele. Era um negócio de preto e branco, um branco que se*

apaixonava por uma negra. Tinha só vinte e cinco capítulos e eu tinha que fazer 150. Então eu bolei que um dos apaixonados pela preta seria por exemplo um português. Ela disse que não, que não podia botar minoria. Depois o Vietri fez "Meu Rico Português", que foi um grande sucesso. Ela dizia: "Em Cuba, chinês não entra." Quer dizer, ela era cheia de regrinhas burras, atrapalhava muito. Nesse período eu passei quatro anos na Colgate adaptando novelas mexicanas. Sempre grandes sucessos. Porque eu não teria coragem, pessoalmente, de entrar nesse esquema melodramático, de que ele não é filho de fulano, mas de sicrano. Mas eu era garantido lá por eles. Eu fiz muita coisa do Abel Santa Cruz, que era hábil. Daí eu comecei a fazer novela. Depois inaugurou a Bandeirantes e a TV Cultura e aí eu saí. Enchi o saco e fui trabalhar nessas duas. Fazia aula de português na TV Cultura e alguma coisa na Bandeirantes. Daí eu fui chamado pela Globo para fazer Gabriela.

O senhor disse que a Globo resolveu adaptar Jorge Amado?

Chegou 1975 e era um aniversário da Globo, a Globo estava fazendo dez anos. Então eles estavam procurando alguma coisa assim, um best seller. Eu me lembro que o Ziembinsky foi atrás do Jorge Amado em Paris para comprar os direitos. Dizem, mas isso é uma história muito controvertida, que o Dias Gomes teria sido chamado para fazer a novela. Mas ele não quis porque era amigo do Jorge Amado e ia ter que mexer muito. O fato é que caiu comigo. E eu gostei da coisa, eu me entendi bem. Eu gosto quando o Jorge Amado tem humor, porque ele varia muito. Então deu certo. Até hoje falam muito da Gabriela. Incrível como marcou. Foi uma sorte, deu certo. Foi muito bem dirigida pelo Avancini.

Como era trabalhar na Globo nos anos 70 em termos de censura? Gabriela teve algum problema com censura?

Não teve por um motivo muito engraçado. Durante a Gabriela, se não me engano, aconteceu o problema do Roque Santeiro. Uma das idéias foi passar Gabriela das dez para as oito. Então foi mandado um pedido para a Censura, uma consulta. Eu me lembro que voltou um papel negando a mudança de horário e com 42 pontos que a Censura considerava inaceitáveis [para a mudança de horário]. Por exemplo, tinha um personagem que vivia perseguindo uma negrinha o tempo todo. Aquele era um dos pontos, porque era amoral. Tinha 42 pontos contra, que a Censura estava deixando passar. Por quê? Porque naquele momento, se criassem um caso com o Jorge Amado, ia estourar no Paris Match. *Então a Censura abrandou. Claro que não era nada demais, tanto que depois a novela foi exibida a uma da tarde, no "Vale a Pena Ver de Novo". Mas para a Censura burra daquele tempo, tinha 42 pontos contra. Engoliram por causa do Jorge Amado. Se não de fato sairia no* Paris Match. *Coisas do Brasil.*

ALVARO MOYA

Alvaro Moya começou carreira como desenhista de história-em-quadrinhos. Na televisão, seu primeiro trabalho consistiu em desenhar cartazes para a noite de inauguração da TV Tupi, em 1950. Resistiu em trabalhar na televisão até 1955, quando foi contratado pela TV Paulista, que então passava a integrar as Organizações Victor Costa. Nessa emissora, foi assistente da direção artística e diretor de TV do "Teledrama 3 Leões", teleteatro nos mesmos moldes do concorrente "TV de Vanguarda", da Tupi paulista. Em 1959, Moya assumiu a direção artística da TV Excelsior, que seria inaugurada em 1960.

***

Como o senhor chegou à televisão?

Eu era desenhista de histórias-em-quadrinhos. Um dia eu estava ouvindo um programa de rádio comentando O Rastro da Bruxa Vermelha do John Wayne. Aliás, eu sempre ouvia um programa de rádio que falava sobre crítica de cinema, porque eu achava que quadrinho era parecido com cinema, parecido com literatura. E o Walter George Durst, que escrevia as críticas do programa, falou que O Rastro da Bruxa Vermelha parecia um filme de história-em-quadrinhos ruim, não a história-em-quadrinho genial do Al Cap ou dos desenhos deslumbrantes do Alex Raymond. Eu nunca tinha ouvido alguém falar em Al Cap, Alex Raymond. Então liguei para a Rádio Tupi e disse que queria falar com o Walter George Durst. Ele atendeu o telefone e eu falei "nossa, que voz fininha, no rádio ele tem uma voz bonita". Era o Dionísio Azevedo que lia as críticas dele. Daí eu falei: "Olha, eu sou desenhista de história-em-quadrinhos e nunca tinha ouvido alguém falar de Alex Raymond e de Al Cap". Ele falou: "Ah, você é desenhista, que legal. Você quer conhecer o meu estúdio? Vem aqui." Procurei ele e fiquei amigo dele, do Lima Duarte, do Dionísio Azevedo, do Cassiano Gabus Mendes, todos. Era na Rádio Tupi Difusora. Aí ia inaugurar a televisão, e o Durst recomendou que eu fizesse os desenhos do show de inauguração da TV Tupi. Então eu é que fiz aqueles desenhos "PRF3 TV Apresenta" e tal. Eu, o Syllas Roberg -que não era desenhista, que era o nosso roteirista- e o Jaime Cortês fizemos os letreiros do show de inauguração. Eu nem me lembro se assisti esse show, porque o meu interesse era mais por história-em-quadrinhos, cinema e literatura do que propriamente televisão. Eles me convidaram para ficar trabalhando lá na TV Tupi para ficar fazendo esses letreiros e eu não quis fazer. Eu fiquei muito amigo do Walter George Durst desde esse tempo. Eu ia no

cinema junto com ele, com o [Rubens] Biáfora, discutíamos muito. Nós éramos as únicas pessoas no mundo, quer dizer, os europeus sabem que nós somos as únicas pessoas no mundo que viram que a história-em-quadrinhos não era cinema, não era literatura, mas tinha um entremeio ali. Não existia a terminologia "linguagem de massa", mas nós sabíamos que aquilo era uma forma de expressão diferente.

E quando o senhor efetivamente começou a trabalhar na TV?

Aí, em 1955, eu fui direto para o Canal 5, para a TV Paulista, porque o Costa Lima, que era o diretor da TV Tupi, me falou: "Olha, eu acho que eu vou sair da Tupi para essa nova televisão do Victor Costa, e eu vou levar você para ser meu assistente. Lá eu vou ser diretor geral." Ele tinha colocado o Cassiano para ser o homem dele [na Tupi], então ele queria ir para a TV Paulista e me colocar como o Cassiano dele. Aí eu falei: "Bom, agora eu vou desistir de quadrinhos e vamos nós para a televisão." Quando eu fui trabalhar em televisão, as pessoas diziam: "O cara é desenhista de história-em-quadrinhos e de repente vem aqui ser assistente da direção geral". E aconteceu uma coisa curiosa: eu estava acostumado a olhar um papel em branco e imaginar uma diagramação, imaginar uma história em quadrinhos e depois desenhar uma história. Na televisão eu também imaginava uma planta baixa, um desenho de produção, uma tomada, um tipo de iluminação que eu chamava de Max Oppus. Era uma iluminação que o Max Oppus usava no cinema, que era uma iluminação dois terços, quer dizer, você está colocado aqui, tem uma parede atrás de você, então ele faz uma batedeira [de forma] que a parte de cima da parede fica escura, então destaco sua cabeça em relação ao fundo. E também [usava] a enquadração americana, que é enquadrar o elemento do joelho para cima, e nunca enquadrar os pés dele, porque a televisão dava uma distorção [que] eu achava que ficava parecendo o Amigo da Onça. Então, eu tinha esse tipo de coisa na cabeça. Quando eu planejava era como se eu planejasse uma história-em-quadrinhos. Eu desenhava para o cameraman e dizia: "Olha, eu queria uma enquadração a la Einsenstein", desenhava e dava para o câmera. O maquiador me chamava, eu desenhava a maquiagem, desenhava a roupa. Eu tinha uma facilidade para visualizar: "Aqui eu vou fazer uma tomada que nem o Hitchcock fez naquele filme; aqui eu vou fazer aquele movimento de câmera que o Kurosawa fez naquele filme". Eu começava a juntar isso na minha cabeça. Então, quando o videoteipe veio para o Brasil, eu fazia direção de TV e todo mundo: "Você é um monstro na direção de TV". Eu percebi o seguinte: eu tinha um pré-videoteipe na minha cabeça. Na hora em que eu estava fazendo o programa ao vivo, eu estava vendo o que eu tinha imaginado, o que saía certo e o que saía errado. Então, sem querer, eu estava fazendo um videoteipe na minha cabeça. Quer dizer, naquela avalanche de você fazer um teleteatro ao vivo, eu estava sempre como se estivesse desenhando uma

história-em-quadrinhos. Desde criança, antes de aprender a ler, eu olhava para o Flash Gordon, do Alex Raymond, e gravava tudo aquilo na minha cabeça. Então, sem querer, eu tive um processo de desenhar história-em-quadrinhos, de memória de cinema, de tomada, de movimento de câmera, de luz e sombra.

O senhor fazia principalmente teleteatro?

Quando eu entrei na TV Paulista eu já entrei como assistente da direção geral e participava da criação de tudo, do projeto. Aí o Costa Lima viu que eu estava tendendo mais para o "Teledrama 3 Leões", que concorria com o "TV de Vanguarda", embora eu achasse o "TV de Vanguarda" melhor. Então eu supervisionava, escolhia o script *de todo o mundo, dizia "agora vamos fazer uma história humorística, agora uma policial, agora uma brasileira". Eram três elencos e a gente trabalhava muito mais que o "TV de Vanguarda". A gente trabalhava uma semana de preparação, uma semana de pré-ensaio e uma semana de ensaio para ir no ar no sábado. Então havia uma preparação muito maior no "Teledrama" do que no "TV de Vanguarda", que era quinzenal e eles ensaiavam uma semana só. De uma certa forma eles tinham uma semana de preparação,* script, *cenografia, contra-regra, escalação de elenco. Aí então eu fiquei mais supervisionando o "Teledrama" e fazendo a direção de TV.*

O cinema era uma referência para o senhor?

Era gozado que quando eu fazia direção de TV eu era muito influenciado pelo William Wyler, que era o clássico moderno. Aí eu via por exemplo o Joseph Losey, o Luchino Visconti, e esse era o tipo de coisa que eu acho que devia ser feita na televisão, aquele negócio cadenciado. Quando eu fazia direção de TV do espetáculo de outro, aí eu caprichava mais ainda, porque senão iam dizer "ah, ele capricha só na direção dele". Então eu fazia um pouco de demagogia. Já virava o Stanley Kubrick e então fazia uma direção de TV mais nervosa no trabalho dos outros. Quando era a minha vez, eu procurava fazer uma coisa bem mais discreta.

Era comum os diretores de cinema terem essa cabeça cinematográfica?

Todos tinham cabeça de cinema. Os que não tinham cabeça de cinema acabavam perdendo. Por exemplo, eles pegavam e diziam assim: "ah, o fulano de tal -que era o que fazia direção de TV antes de mim- ele é um bom diretor de TV". Eu dizia: "Eu acho que não, por causa do seguinte: é um grupo de pessoas que vêm subindo a escada de um prédio; eles param na porta de um andar, um deles vai entrar, a esposa dele está lá dentro, na cozinha;

Havia preocupação em criar planos de som?

Teve uma que foi incrível. Era Sempre no meu Coração, um filme que nós fizemos num teleteatro ao vivo. Nós fizemos uma sequência de plano de som que nunca mais eu vi repetida na televisão. Era assim: estava a Wilma Bentivegna cantando, e o Waldir Guedes fingindo que era pianista -mas ele não era pianista, tinha um outro pianista. Então tinha uma câmera só pegando o punho tocando piano, uma câmera no Waldir Guedes, outra só na Wilma Bentivegna. Aí do lado de fora do jardim passava um grupo de gaitistas. Quando eles passavam no jardim, tinha um janelão e lá dentro estava a Wilma Bentivegna e o pianista, então o som ficava abafado porque ela cantando e o piano estavam lá. Então eu e o sonoplasta trabalhávamos assim: eu dizia "eu vou dar um close da Wilma Bentivegna", e ele aumentava o volume do microfone da Bentivegna; "eu vou dar um close do dedo do cara no piano", e ele aumentava o volume do piano; eu dizia "agora ela vem para a janela", e as gaitas [ficavam] em primeiro plano, a voz dela vem aumentando, ela abre a janela, a voz dela sobe, fica o primeiro plano na gaita, segundo plano nela, terceiro plano no piano; "corta para close do piano": aí o primeiro plano no piano, lá no fundo a gaita... De repete o switcher *parou. Todo mundo, a técnica toda vendo aquele jogo de plano de som e de imagem e [entra a música] "Sempre no meu Coração". Acabou, acabou, escureceu, e agora, e agora? A gente tinha esquecido qual era a cena seguinte. O* cameraman *teve que correr para pegar a cena. Quer dizer, todo mundo ficou tão empolgado de ver a coisa dando certo, dando certo... Quando você vê que começou a dar certo, acaba, e agora?*

E em termos de histórias seriadas, a OVC fazia alguma coisa?

Tinha o "Câmera Um", que vinha do Rio de Janeiro, tinha musicais... Eu acho que a TV Paulista nesse período do Victor Costa só teve uma imitação do "Alô, Doçura" com o Francisco Negrão e a Yara Lins. Acho que série assim eles não tinham. Eles usavam muito a Orquestra da Rádio Nacional, o Manoel de Nóbrega, o Ronald de Golias, aquele pessoal todo. Então era mais musical, mais humorístico. E o elenco da Rádio Nacional, que fazia radionovela na Nacional, eles todos estavam trabalhando no "Teledrama". Houve algumas experiências. Por exemplo, teve o "Contos Brasileiros". Fiz um conto do Afonso Arinos e fiz "Sarapalha", do Guimarães Rosa. Esse saiu lindo.

Como foi?

Eu me lembro que eu coloquei o Waldir Guedes e o Avancini deitados em duas redes e falei assim: "Esses dois estão morrendo, eles estão parados, brancos e suando, então eles não podem nem se levantar, nem pegar um copo d'água, nada. Então quem vai trabalhar durante meia hora são as quatro câmeras. Olha, eu não quero um take *parado. O tempo*

anotados, com desenhos. Então eu trouxe Corpo e Alma, trouxe um do Herbert Klein.. Então eu trazia idéias e montava aqui, porque eu via como é que eles faziam lá. Baseados principalmente em filme americano. Eu conheci, por exemplo, o Pat Chayevski. Ele me convidou, eu fui para Hollywood ver uma produção dele dirigida pelo John Frankenheimer. A produção tinha 24 entradas de imagens de videoteipe pré-gravadas, com filmagens de bomba atômica.

Vocês usavam filme nas produções brasileiras?

Usávamos, mas ficava muito feio, dava uma diferença muito grande. Eu me lembro de algumas experiências que nós fizemos. Tinha uma que era um filme da Joan Crawford que se passava numa casa de praia, e a mulher do Durst fazia o papel principal. Então eu peguei um filme em que aparecia uma praia. Aí eu pedi para o cenógrafo fazer um tipo de janelão e levei um desenhista lá onde se projetava o filme e pedi para ele fazer um recorte com papel preto. Quer dizer, quando ela foi para a janela eu fiquei com a câmera do lado que seria da praia, o ruído de praia em primeiro plano, e ela atrás do janelão de vidro olhando para a praia. Então eu cortei para o ponto de vista dela e aparecia a praia lá no fundo. Então o som da praia ficou em segundo plano. No primeiro take da peça já aparecia isso. Aí o telespectador ficou com a idéia de que aquele ruído de praia era aquela praia que ele viu. Mas era uma coisa feita no estúdio, muito precária. Naquele tempo dava uma diferença muito grande entre a sequência filmada e a sequência ao vivo. O curioso é que se você olha hoje uma fotografia, por exemplo, do "TV de Vanguarda" ou do "Teledrama", a fotografia é horrível, porque aparecia o chão de parquete, a parede você vê que era pintada. Isso porque a imagem fotográfica é uma, e a imagem de televisão era outra. A imagem de televisão em preto-e-branco tinha pouca definição. Aquela parede, aquele tipo de iluminação dava um tom noir que parecia muito filme em preto e branco da RKO, da Warner, porque tinha pouca definição. Então eles usavam um tipo de iluminação, um tipo de cenografia, um tipo de tomada típica de televisão. A própria maquiagem dos personagens era feita em função da televisão.

No caso dos textos estrangeiros, vocês tinham os *scripts* de cinema. E no caso da adaptação, por exemplo, de um texto do Guimarães Rosa?

Você pegava direto do livro. Pedia autorização para o editor.

Tinha que pedir autorização?

Em geral você pedia uma carta da editora dizendo que ela permitia que a gente usasse a tradução do trabalho. E a SBAT dizia "tudo bem, se eles cederem a tradução, tudo

Excelsior entrou sozinha e fez a primeira rede. Quando eles conseguiram entrar num acordo e fazer rede era tarde, porque a Excelsior já era uma televisão nacional, não era uma televisão local como a Tupi do Rio, a Tupi de São Paulo, a Record de São Paulo.

Qual era a sua função na Excelsior?

Aí era diretor artístico.

A Excelsior investiu muito em telenovelas...

Aconteceu esse fenômeno. Quando eu fui lá para os Estados Unidos, eu voltei com um projeto de fazer alguns documentários na Excelsior para mandar para os Estados Unidos. Aí a Embaixada Americana no Rio falou para mim: "Moya, a novela está fazendo um grande sucesso em Cuba, no México, e só aqui no Brasil é que ainda não entrou. Você não quer estudar esse esquema?" Eu falei: "Porra, qual é o interesse da Embaixada americana em promover a entrada de telenovela no Brasil?" E imediatamente a Colgate-Palmolive começou a fazer projeto de telenovela. E depois a Kolynos e a Gessy Lever. Quer dizer, foram três multinacionais americanas que entraram com esquema de telenovela para a América Latina.

Isso tinha a ver com a introdução do videoteipe nas emissoras brasileiras?

A Tupi fazia telenovela assim: montavam um cenário e quando terminava aquele capítulo da novela tinham que desmontar. Então a Tupi fazia novela segunda, quarta e sexta, ou então terças e quintas. A dona de casa esquecia ou perdia o capítulo. Quando entrou o videoteipe, você montava esse cenário e gravava tudo na segunda-feira. Você pegava e fazia horizontal. Foi quando a novela entrou na faixa. Quando fizeram o primeiro "Repórter Esso", o contrato exigia que às 19h45 em ponto entrasse o "Repórter Esso". Quer dizer, se o programa anterior estivesse atrasado, cortava e entrava o "Repórter Esso". Então o contrato era esse, senão cancelavam a verba da Standard Oil *para o Chateaubriand. Foi a primeira experiência de horizontalização da programação. O segundo foi o "Cinema em Casa" da TV Excelsior, que era um programa horizontal também de segunda até domingo. Então essa horizontalização corrigia toda a programação anterior, porque se sabia que às 10 horas da noite tinha que entrar um longa-metragem. Então a Excelsior começou a trabalhar com horizontalização.*

GERALDO VIETRI

Geraldo Vietri participava de um grupo de teatro amador quando começou a trabalhar na TV Tupi de São Paulo, em 1960. Na emissora, escreveu e adaptou várias obras para os teleteatros "TV de Comédia" e "Grande Teatro Tupi". Já em 1960, escreveu a telenovela Ana Karenina, baseada no romance de Tolstói. Adaptou também para telenovela A Intrusa (1962), A Ré Misteriosa (1966) e A Ponte de Waterloo (1967), todas na Tupi paulista, onde também realizou várias telenovelas originais, como Antônio Maria (1968) e Meu Rico Português (1975). Em 1980, adaptou Olhai os Lírios do Campo para a Rede Globo. Mais recentemente fez adaptações para minisséries como Floradas na Serra, exibida pela TV Cultura em 1981 e pela Machete em 1991, e Santa Marta Fabril (Manchete, 1984).

***

O senhor começou carreira já na televisão ou trabalhou antes no rádio?

Não, rádio eu nunca fiz. Há pouco tempo me convidaram, mas eu recusei. Acho muito difícil. Eu comecei fazendo teatro amador. Daí eu fui trabalhar em cinema, consegui trabalhar em cinema como assistente de montagem numa produtora chamada Maristela, em Jaçanã. Assistente de montagem era um título, porque o que eu fazia mesmo era varrer a sala. O montador saía, e eu varria a sala de montagem. Nesse filme trabalhava a Marli Bueno. A Marli sempre estava na sala de montagem para assistir o que estava montado, ver o que tinha sido filmado, e a gente conversava muito. E eu dizia a ela que gostaria muito de tentar a televisão. Aí ela mandou que eu fosse à Tupi. Isso em 1960, dez anos depois que a televisão começou. Aí eu fui e a Marli me apresentou o Cassiano [Gabus Mendes], que perguntou se eu tinha algum espetáculo feito. Eu fazia parte de um grêmio chamado "Grêmio Cultural Jackson Figueiredo". Lá eu montei um grupo de teatro amador e nós tínhamos acabado de fazer no palco uma peça brasileira chamada Joaninha Buscapé, uma comedinha carioca, o autor era Luís Iglesias. Aí o pessoal falou para mim: "Então vem aí e faz na televisão." Eu levei até um susto. Tinha um programa na época chamado "Grande Teatro Tupi". Aí eu pedi a ele que não fosse Joaninha Buscapé, que era uma comédia muito simples e que eu particularmente não achava interessante em termos de televisão. Eu pedi a ele para fazer uma outra peça e ele falou: "Escreve duas peças, uma comédia e uma dramática, traz para mim que eu vou ler e digo qual eu acho que você deve montar." E eu escrevi. Escrevi uma chamada Vende-se o Passado. Era uma comédia sentimental, a história

Esse filme tem duas versões, não é?

É, a Lana fez depois. A versão em que eu me baseei chamava-se A Ré Misteriosa. Um dia, pegando a relação de filmes que a Tupi tinha, eu vi A Ré Misteriosa. Aí eu pedi para o Cassiano para ver o filme, fui na cinemateca da Tupi e assisti. Daí eu falei para ele: "A história é belíssima. Quer uma minissérie?" Ele conhecia e falou: "Faça, porque realmente a história é muito boa." Aí eu fiz A Ré Misteriosa. Aqui, por exemplo, sobre Chopin eu tenho muita coisa. Eu li vários livros sobre Chopin e fiz uma novela pequena -porque as novelas eram pequenas- chamada Prelúdio - A Vida de Chopin, que foi a estréia do Cláudio Marzo. Foi baseada em livros sobre ele, que a gente vai tirando -eu não diria cenas- mas tirando acontecimentos. Esses acontecimentos, depois, você dá vida a eles pelos diálogos.

Não foi um romance sobre a vida do Chopin que deu origem à novela, mas uma biografia da qual o senhor ia extraindo histórias?

Exatamente. Por exemplo, lá diz: "Chopin voltou para Varsóvia, ficou um dia e voltou para Paris." Essas duas linhas de livro você transforma em um capítulo. Ou seja, você dá vida a um acontecimento que o livro só narra. Às vezes, em termos de televisão, um acontecimento que no livro é registrado en passant *é a grande história. É claro que você tem que ter a percepção necessária para ver o que interessa.*

O senhor também dirigiu essa novela?

Tudo o que eu escrevi na minha vida eu dirigi. Nunca eu escrevi uma linha que eu tivesse dado para alguém dirigir.

E no caso de A Ponte de Waterloo, em que o senhor se baseou?

Foi baseado no filme.

E A Intrusa?

A Intrusa é um livreto português, que eu li, de William Irish. Um dia eu ia para o Rio, estava na rodoviária, passei no jornaleiro e tinha uma série de livretos para ler durante a viagem. Eu vi esse A Intrusa e comprei. Li durante a noite da viagem. Quando eu voltei, falei: "Cassiano, está aqui um grande livro, uma grande história." Aí fui na SBAT, falei, e o Proença -na época, o Proença- falou "pode fazer". E eu fiz, porque ele sempre tinha problema com direitos autorais. Mas ele liberou esse livro do William Irish, e eu fiz com a Rita Cleós, Cláudio Marzo e Tarcísio Meira.

O senhor acha que isso está relacionado ao fato de que essas atrizes passaram pelo teatro antes de começar na TV?

Não há diferença entre o teatro e a televisão, apenas um é feito num palco e a outra é feita num estúdio. Num o público está assistindo, na outra as câmeras estão captando. A única diferença é transformar um objeto qualquer em atriz e ator, que a televisão consegue e o palco não. Porque no palco, quando começa a abrir o pano e começam a abrir a boca, ou é ou não é. Na televisão não precisa ser. Põe a câmera assim, põe a câmera assado, ela não consegue dizer "bom dia, como vai", não tem importância, ela diz "oi". Mas ela está com a bunda de fora, com os peitos de fora, não precisa abrir a boca e falar. Hoje é impossível fazer um clássico porque não há uma atriz que responda.

O senhor disse que havia problemas com direitos autorais. Que tipo de problema?

Pagar os direitos autorais. Eu comecei uma novela baseada no Cronin, <u>As Chaves do Reino</u>. Muito bem, a novela estreou. Primeiro, segundo, terceiro, no quinto capítulo o Cassiano me chamou e falou: "Vietri, nós vamos ter que interromper a novela." Eu quase morri. Simplesmente porque o Cronin, o representante dele em Buenos Aires pedia US$ 5 mil por capítulo. E comunicou à SBAT aqui que ou pagava US$ 5 mil ou interrompia a novela. E suspenderam. Era com Tarcísio (Meira), Rita Cleós, Glória Menezes, era um elenco até poderoso.

Mas a Record exibiu várias telenovelas baseadas em obras do Cronin...

Ou pagavam direitos autorais ou a SBAT fechou os olhos. Mas eu não me lembro da Record ter feito nenhuma.

Eu tenho registro de que o Ciro Bassini fez três ou quatro.

Me dá uma.

<u>Apenas uma Ilusão</u> foi uma delas.

É do Cronin? Bom, talvez não fosse um best seller, *e a SBAT passou por cima.*

O senhor ainda acha isso?

Foi péssimo, péssimo, porque de repente você não precisa de talento para estar diante das câmeras.

O senhor chegou a trabalhar na Colgate-Palmolive?

Fiz, fiz várias novelas na Colgate-Palmolive. Naquela época não tinha o autor brasileiro, porque ninguém confiava. E as novelas eram compradas pela Colgate-Palmolive, pela Gessy Lever, muitas delas argentinas, mexicanas e venezuelanas. Eles compravam e davam os scripts. Por exemplo, na Tupi, quem vai traduzir? quem vai adaptar? o Vietri? Então davam aquele monte de capítulos em castelhano para mim, para o Syllas, para a Ivani, para o Dionísio, para o Durst. Então nós traduzíamos e adaptávamos. Mas eram cópias dessas novelas mexicanas. E eu fazia questão não apenas de adaptar como de dirigir, porque eu sempre achei que ficava muito mais completa a idéia.

O senhor chegou a trabalhar com a Glória Magadan?

Ela trabalhava na Tupi, mas ela não era funcionária da Tupi. Ela traduzia e adaptava essas novelas de que eu estou falando. Não só na Tupi, no 9 também -na antiga Excelsior-, na Record. Porque a Colgate ia fazer na Record, aí a Glória era que fazia.

As coisas que o senhor fazia em São Paulo passavam também no Rio?

Passava tudo, no Brasil inteiro, na rede toda.

Mas nos anos 60 tinha rede?

Claro que tinha, imagine, claro que tinha. Quer dizer, com o videoteipe é que começou a passar na rede. Até então, as emissoras, como a de Belo Horizonte, embora pertencendo às Associadas, tinha sua programação própria. Não era simultâneo, mas passava aqui e depois a cópia ia para lá. Eu mesmo fiz a estréia de um teleteatro em Porto Alegre, na Associada. Eu levei o "TV de Comédia" para lá. A Tupi sempre teve uma rede muito grande.

A única experiência do senhor na Globo foi Olhai os Lírios do Campo?

Foi. Eu abandonei a novela por volta do capítulo 77, 80, algo assim.

MANOEL CARLOS

Manoel Carlos é um dos poucos autores que começou a trabalhar em televisão ainda no começo dos anos 50 sem ter antes passado antes pelo rádio. Sua carreira na televisão começou em 1951, na TV Tupi de São Paulo. A partir daí, trabalhou como assistente da direção artística da TV Paulista e da TV Record, além de atuar, dirigir, adaptar e escrever textos originais, principalmente para teleteatros. Na TV Paulista, dirigiu algumas das primeiras telenovelas adaptadas, como Diva (1952) e Senhora (1953). Em 1955, passou a trabalhar no ``Grande Teatro Tupi", teleteatro para o qual calcula ter adaptado ``mais de 100 obras". Entre 1960 e 1978, dirigiu vários programas musicais e de variedades como a série "Brasil 60", exibida até 1963 na Excelsior, "O Fino da Bossa", "Corte Real Show", "Hebe Camargo" e "Esta Noite se Improvisa", na Record e, a partir de 1973, o ``Fantástico", na Globo. Em 1978 voltou a escrever ficção para a TV com a telenovela Maria, Maria, adaptada do romance Maria Dusá, de Lindolfo Rocha, exibida no horário das 18h. Adaptou ainda A Sucessora (1978) e Felicidade (1991), para a Globo -emissora em que escreveu também várias telenovelas originais- e O Cometa (1989), na Manchete.

***

O senhor trabalhou no rádio antes de começar na televisão?

Rádio eu só fiz uma vez, na Jovem Pan, já em 66, 67, quando eu estava na Record. Mas existe essa diferença, eu sou um dos poucos autores de televisão, porque eu sou um dos poucos que não vieram do rádio. Mesmo os outros que não vieram do rádio -como o Lauro César, o Bráulio Pedroso, o Jorge Andrade- ou vieram do teatro ou foram feitos para a televisão. O Bráulio foi teleteatro; Jorge Andrade, teatro; Lauro César acho que foi televisão, rádio ele não fez. Mas eu, como autor, sou fruto da televisão.

Essa não era uma trajetória comum?

Quando a televisão começou, evidente que ela tinha de se servir de pessoas do rádio, até porque a Tupi começou dentro de uma estação de rádio. Então o pessoal de rádio foi cada vez mais sendo absorvido pela televisão, porque ela precisava funcionar. E o pessoal de teatro era a matéria-prima de atores. Iam tirar os atores de onde? Era do rádio ou do teatro. O cinema era absolutamente inexistente na época. O Lima Duarte era sonoplasta, o Cassiano era homem de rádio; o pai dele, o Otávio Gabus Mendes, era diretor

resenha de livros. Era um setzinho em que eu ficava sentado numa mesa. Atrás tinha uma estante grande de livros, e eu comentava lançamentos de livros, etc. Em seguida eu apresentava o teatro TEFA, "Teatro Francisco Alves", com uma coisinha de 25 minutos, 20 minutos, adaptada por mim, com elenco fantástico -Fernanda [Montenegro], Leonardo Villar, Nathália [Timberg], um monte de gente assim- com direção do Flávio Rangel. Isso em 59, por aí.

E adaptações para séries?

Eu fiz um seriado para a Record o Viagem à Lua, do Júlio Verne, patrocinado pelas Cestas de Natal Amaral. Acho que durou de novembro a dezembro, durou uns dois meses. Direção do Nilton Travesso também. Então a Cesta de Natal Amaral era a dona absoluta do mercado. Nesse ano apareceu a Cesta de Natal Sideral, nunca me esqueço. Nessa época eu trabalhava para uma agência de propaganda chamada Massi Propaganda, que tinha a conta da Amaral. Aí eu ofereci qualquer coisa para eles e eles não se interessaram. Eu fazia uns free-lances, até tinha uma sala lá dentro. Aí apareceu a Cesta de Natal Sideral. Eu falei: ``bom, é agora que eu vou fazer o Viagem à Lua''. Quando eu ofereci para a Cesta de Natal Sideral, aí o pessoal da Massi ficou indignado, então compraram para fazer para a Cesta de Natal Amaral.

Como o senhor aprendeu a fazer ficção para TV?

Acho que eu sempre soube fazer. Primeiro porque eu sempre fui um devorador de livros, desde rapazinho, desde garoto. Sempre fui muito ligado a literatura, sempre gostei muito de literatura. Então eu via muito cinema, claro, sempre, e sei lá, achei fácil assimilar aquilo ali. A própria nomenclatura da televisão foi criada por nós. No começo a gente usava ainda ``fade-in'', ``fade-out'', ``close-up'', ``medium shot'', todos os termos d

o cinema, depois nós fomos mudando isso. Se você pegar adaptações minhas, como devem ser do Durst, como deviam ser do Syllas e do Moya, você vai encontrar o script todo decupado. Já é o script só da metade para a direita, e todo decupado e com sonoplastia determinada: áudio, entra tal coisa, entra música tal, entra um buzina não sei onde, tudo estava ali escrito por nós.

O cinema era uma referência para vocês?

Era uma grande referência, e a língua era francesa, tanto é que eu leio bem francês desde 16, 17 anos, e leio até hoje com dificuldade o inglês.

esses grupos que fizessem peças de um ato, teleteatro de um ato, toda segunda-feira. Então o nosso grupo revezava com o do Osmar Rodrigues Cruz. Nós faziamos peças em um ato: Pirandello, Checov... Eu atuava e já adaptava alguma coisa. Fizemos até originais de gente amiga nossa. O Oscar Nimitz escreveu dois originais para nós em 51. Então a gente fazia aquele teleteatro para ganhar um dinheiro. Ganhava um caché, até que não era ruim na época. O Antunes recebia aquele caché e dividia entre ele e nós, os atores. Foi uma coisa de que a Tupi teve de lançar mão para ter programação.

Como o senhor começou a escrever histórias seriadas?

Em 1951 eu fiz um seriado enorme, que não tinha tempo para terminar, acho que demorou três, quatro anos. Começou escrito pelo Péricles Leal, passou para mim, depois o Antonino Seabra escreveu junto comigo. Nós nos revezávamos e se chamava Raffles, o Ladrão de Casaca. É aquela velha história do Raffles.

A história tinha continuidade de um capítulo para o outro?

Às vezes a gente fazia com continuidade, porque parece que eram dois por semana, não me lembro bem. Eu escrevia um e o Péricles Leal, outro. Depois, quando o Péricles saiu, eu revezava com o Antonino Seabra. Às vezes a gente conversava, deixava um gancho para o outro, às vezes não deixava. Era televisão ao vivo, os recursos eram muito modestos... Seriado mesmo eu fiz Iaiá Garcia, do Machado de Assis. Fiz Diva. Do Alencar eu fiz Senhora, Diva, Encarnação, Lucíola, A Viuvinha.

Tudo isso na Paulista?

Tudo na Paulista.

Em vários capítulos?

Existia uma modalidade que não existe mais, que eram capítulos de 15 minutos às segundas, quartas e sextas. Iaiá Garcia eu fiz às segundas, quartas e sextas, disso eu me lembro bem.

**O senhor se lembra de uma série na TV Paulista, nos anos 50, que se chamava ``Romances Brasileiros''?** ``Romances Brasileiros'' teve, mas não havia muito seriado não. De adaptação não. Havia seriados originais como esse Raffles, que era um original, assim como o Ciro Bassini fazia originais também na Record. Teve um que eu fiz também chamado ``Jóias do Conto'', mas cada programa era um conto. Na época muitas pessoas faziam adaptações das mesmas histórias. Você vai encontrar Senhora feita por mim,

Machado de Assis já teve várias de suas obras adaptadas, mas nunca se adaptou Memórias Póstumas ou Dom Casmurro. A que o senhor atribui isso?

Porque não são coisas bem adaptáveis para a televisão. O Machado de Assis é extremamente introspectivo, não tem um excesso de diálogos, tem muito pouco diálogo, e há um respeito, há um bloqueio. Eu por exemplo já fui convidado para fazer Machado de Assis e declinei. Fiz Machado de Assis assim: ``Ernesto de Tal", fiz ``Uns Braços", que é um conto fantástico. Contos eu já fiz nesse programa ``Jóias do Conto". Para o ``Grande Teatro Tupi" eu fiz ``Ernesto de Tal". Agora, quando o SBT anunciou que ia fazer Dom Casmurro [uma adaptação do romance para telenovela], conversando com uns amigos eu falei que eu não faria, de jeito nenhum. Eu tenho um bloqueio. Eu acho um pouco irresponsável fazer Machado de Assis. É um dos maiores escritores do mundo. Em qualquer literatura o Machado seria um grande escritor. E, no entanto, o que o cinema fez do Machado de Assis?

Fez Memória Póstumas...

Nada assim que representasse um acontecimento você fazendo o maior escritor brasileiro. Quando os americanos fazem um Hemingway, fazem um Steinbeck, fazem um Scott Fitzgerald, é sempre um grande filme. Machado não é empolgante. Machado é um gênio, Machado é para ser lido. Eu sugeri à Globo que fizesse o Machado de Assis pegando os contos do Machado de Assis, misturando ``Uns Braços" com ``Ernesto de Tal" e não sei o que. Fazer dez, vinte contos do Machado de Assis, um entrando pelo outro. Aí dá para fazer coisas ótimas. Mas pegar Dom Casmurro, Quincas Borba, Esaú e Jacó...

O que falta a esses romances? Peripécia?

Falta, falta. Mesmo quando falta isso num escritor -ainda que respeitosamente- menor, você tem grande liberdade de fazer. Até o Alencar você tem muita liberdade para fazer. Mas o Machado acho que tem um bloqueio para quem tem um grande respeito por literatura como eu tenho, como o Durst tem.

Mas o Durst fez Grande Sertão: Veredas...

É, fez. Mas acho o Machado mais assustador. Porque o Grande Sertão, de qualquer maneira, tem todo um lado aventureiro, todo um lado picaresco: cavalos, duelos... Toda uma coisa que eu tenho impressão que é mais fácil você transformar em espetáculo. O Machado é todo reflexivo, todo introspectivo, tem umas coisas muito nas entrelinhas. Eu acho difícil você criar diálogo para o Machado de Assis porque ele é muito econômico em palavras, ele tem poucos diálogos. Quer dizer, é uma coisa toda muito bem estruturada e muito bem

Também nessa época, até quando apareceu o videoteipe, tudo o que se fazia era ao vivo, então muita coisa passava porque não tinha nem condições de ser controlado. Havia, me parece, um departamento de censura, mas eu nunca senti uma pressão que eu me lembre, a não ser que fosse uma censura feita diretamente ao dono da empresa, aos Carvalhos por exemplo, e que essa censura chegasse até nós de uma forma velada ou disfarçada. Agora, censura de ser chamado ``olha aqui, a censura proibiu, cortou", isso só de 66, 67 para cá.

O senhor teve algum problema com a censura a partir dessa época?

Em sinopse de novela. Isso eu tive até pouco tempo. Até 80. Vinha: ``cuidado com esse romance do cara com a empregada", ``minimizar isso", ``diminuir isso". Não era uma coisa assim de ser chamado na Polícia Federal. Não. Havia isso que eu estou dizendo: ``está meio forte isso aí, dá uma amenizada aí, esse homem casado, vamos fazer ele estar separado da mulher para ter esse caso para não ter o adultério". Era assim meio de bom senso, não era uma coisa forte. Mesmo Baila Comigo, por exemplo, que eu fiz na Globo em 81, teve coisas que foram amenizadas, cenas de amor. Eu me lembro que eu fiz uma cena em que o Fernando Torres ia com a mulher, que era a Lilian Lemmertz, para um motel. Eles eram casados, marido e mulher, com filhos. A Censura cortou. Aí nós apagamos, guardamos, a Globo entrou com um pedido de revisão. Acho que depois de uns 20, 25 capítulos foi liberado, aí eu coloquei a cena. Depois, em Sol de Verão, que já foi em 83, eu tive problemas de censura. Era assim: ela era uma mulher casada, a Irene Ravache, com o Cecil Thirré. Ela se separa porque não é feliz. Isto criou um problema brutal. E havia uma censura de cartas de telespectador. Como é que uma mulher se separa de um homem porque não se sente feliz? Aí ninguém entendia. Além disso, como é que uma mulher bonita, rica, jovem se separa daquele homem, que era o marido ideal, para se apaixonar por um mecânico que era o Jardel Filho? Era uma forma de censura e me deu trabalho. Era uma pressão que acaba sendo uma pressão da emissora, evidente que é. Isso existe até hoje. Agora, ess

a censura draconiana de você ser pressionado e quase preso, eu não passei por isso. A censura da casa sempre existiu.

Como funciona a questão dos direitos autorais?

Mudou muito. Hoje em dia você é realmente um co-autor. Por exemplo, A Sucessora é um romance da Carolina Nabuco, agora a novela A Sucessora é minha. Ela já recebeu os direitos por ceder o romance, eu tenho a impressão que é assim. Eu não sei como é que foi feita agora a Maria Moura. A Raquel de Queiroz deve ter pedido ``x" para ceder os direitos. Agora, quem fez a novela é que usufrui os direitos da televisão.

Que eu me lembre não. Era tudo ao vivo mesmo. Eu fiz um programa também na Paulista, em 52, chamado ``Quando Vovó Tinha Vinte Anos'', com a Aparecida Baxter. Ela começava contando uma história, velhinha, maquiada -hoje ela é uma mulher de 80 anos, mas na época ela tinha 40-, sentada com as netinhas, que começava a contar uma história do passado dela. Aí a gente fazia a história no estúdio ao lado. ``Eu me lembro de tal e não sei o que, uma vez...'' e fazia a historinha lá, ao vivo.

Quando começou a preocupação com pagamento de direitos autorais?

Bom, com lisura, com pagamentos absolutamente efetuados, certamente com a Globo. Antes da Globo não se dava bola para isso. A televisão entra numa fase absolutamente profissional com a Globo. Agora, a Excelsior foi o primeiro passo importante. Foi Edson Leite que introduziu na Excelsior a novela, as novelas do Tito de Miglio, novelas mexicanas, argentinas. E com o horário absolutamente mantido. Tinha o reloginho, o bonequinho da Excelsior, oito horas, entra, oito e trinta, entra, ``Dr. Kildare'', ``Ben Case'', entravam todos os seriados americanos, foi ele quem trouxe.

Nessa época já havia o videoteipe...

É, o videoteipe é de 61. Quem realmente deu o grande impulso ao videoteipe foi o Carlos Manga no ``Chico Anysio Show''. Porque, por exemplo, o ``Brasil 61'' era gravado. O sujeito saía com o vídeo, a fita na mão, é lá para as outras praças passar o videoteipe. Não havia link, não tinha nada.

No caso das adaptações que o senhor fez, quem sugeriu as obras que seriam adaptadas?

Eu sugeria. Felicidade, A Sucessora... Maria, Maria é que não foi sugestão minha. Foi do Paulo Mendes Campos, que um dia chegou para mim e falou: ``eu tenho um romance, Maria Dusá, quem sabe dá uma novela, uma história bonita, não sei o quê.'' Acho que foi até o Paulo Mendes Campos que me deu o romance. Eu li, fiz uma sinopse, dei o nome de Maria, Maria, porque são duas meninas que se chamam Maria. A Globo também gostou do nome e ficou, porque Maria Dusá era meio esquisito.

Para o senhor existe alguma grande diferença entre adaptar um texto e escrever uma telenovela original?

Não, não existe. Primeiro, porque quando eu escolho alguma coisa que vai ser adaptada, eu escolho muito consciente de que é uma obra. Acho que fui eu que introduzi isso na Globo: ``uma novela de Manoel Carlos inspirada...'' No caso de Felicidade é assim:

[telenovela] que vem depois. Mas não tem um número para terminar. Como eu disse, Felicidade era para ter 50, passou para 160, depois para 178, depois para 184...

Por que foi ampliada?

Porque dava Ibope, estava agradando muito e ficou com 203. Do projeto inicial foram 53 capítulos a mais. É capítulo para burro. Você multiplica isso por 30 laudas, você vê quando dá. Não é uma coisa assim ``aumenta uma semana, seis capítulos''. São 53.

Em geral o senhor trabalha com quantos colaboradores?

Eu trabalho sempre sozinho. Só Felicidade é que eu escrevi junto com a Elizabeth Jhin, que me ajudou. Mas mesmo assim eu faço praticamente tudo. Passo umas tarefas para ela, às vezes capítulos inteiros, mas é uma proporção mínima. O primeiro parceiro realmente quem pediu foi o Gilberto Braga. Eu tinha feito Maria, Maria, A Sucessora, e ele pediu ao Boni para que eu ajudasse a fazer Agua Viva. Foram 180 capítulos. Ele fez sozinho até o capítulo 58, mas eu acompanhando. E do 58 em diante eu dividi com ele. Novela dele, claro, mas eu era o colaborador. Depois que terminou Agua Viva eu fiz Baila Comigo absolutamente sozinho; Sol de Verão absolutamente sozinho. Aí saí da Globo. Quando voltei com Felicidade eu fiz os quarenta primeiros capítulos sozinho e aí a Elizabeth Jhin me ajudou. Mas se eu pedir dez colaboradores eles me dão. A Globo tem uma grande infraestrutura para isso e não nega nenhum tipo de apoio e de conforto para você escrever uma novela. Então eu tenho auxiliares assim: por exemplo, o Marcos Toledo resume os capítulos para mim, porque há um momento em que você perde um pouco o fio da meada. Então eu escrevo o capítulo e ele resume numa página, destacando as coisas principais e deixando o blá-blá-blá, aquelas cenas intermediárias, de lado. Eu tenho então cada capítulo numa página -no máximo duas- para passar os olhos e dizer: ``ah, aqui ele falou que a mãe dele morreu jovem, então isso aí eu não posso esquecer''.

A televisão mudou muito com a Globo?

A televisão, com a própria Globo, também ficou mais burocrática. Até a época da Record, por exemplo, até 70, que não faz tanto tempo assim, a gente chegava na televisão -eu, o Tuta de Carvalho, o Nilton [Travesso], o Randal [Juliano]- às 10 horas da manhã para papear, bolar o que a gente ia fazer, e saía de lá 11 horas, meia-noite. Era uma época de ouro, tinha um clima... Também não tinha jeito de fazer de outro maneira. Chegávamos a ter dois programas por dia, com audiência bárbara, porque a Record era líder de audiência no